



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

PATRÍCIA SILVA DE AZEREDO

QUE MULHER VOCÊ SERIA EM UMA ILHA DESERTA?

Aspectos da representação do feminino no seriado de TV *Lost*

RIO DE JANEIRO

2007

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Patrícia Silva de Azeredo

QUE MULHER VOCÊ SERIA EM UMA ILHA DESERTA?

Aspectos da representação do feminino no seriado de TV *Lost*

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo.

Orientador: João Freire Filho

Rio de Janeiro

2007

Patrícia Silva de Azeredo

QUE MULHER VOCÊ SERIA EM UMA ILHA DESERTA? Aspectos da representação do  
feminino no seriado de TV *Lost*

Trabalho de conclusão de curso de graduação  
apresentado à Escola de Comunicação da Universidade  
Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a  
obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social  
com habilitação em Jornalismo .

Aprovada em:

---

Prof. Dr. João Batista de Macedo Freire Filho, professor-adjunto, ECO/UFRJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Doutoranda Mônica Machado Cardoso Rebello, professora-assistente, ECO/UFRJ

---

Prof. Dr. Paulo Roberto Gibaldi Vaz, professor-adjunto, ECO/UFRJ

## RESUMO

AZEREDO, Patrícia. **Que mulher você seria em uma ilha deserta?** Aspectos da representação do feminino no seriado de TV *Lost*. Rio de Janeiro, 1996. Monografia (Graduação em Comunicação Social – Habilitação Jornalismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007;

O trabalho busca analisar aspectos da representação do feminino nas três temporadas do seriado de TV norte-americano *Lost*, exibido no Brasil pelo canal AXN e pela Rede Globo. O objetivo é examinar, por meio da análise textual, a representação de gênero e a difusão de estereótipos em um produto da indústria cultural mundialmente bem-sucedido. Como a série tem um elenco vasto, foram escolhidas personagens que permitissem a abordagem de certos ângulos da representação do feminino, a saber: a mulher associada a mentiras e segredos (nas personagens Juliet, Kate e Sun); a maternidade e suas questões (com as personagens Claire e Rousseau); e os estereótipos da latina, da *mammie* e da “patricinha” (com as personagens Ana-Lucia, Rose e Shannon). A monografia aborda, também, os eventos e o fenômeno em torno do seriado: sites, blogs, revistas, fóruns virtuais, podcasts, encontros de fãs, livros, DVDs etc.

## SUMÁRIO

1. Introdução – Por Que Estudar *Lost*?
2. O Fenômeno *Lost* – Sites, Podcasts, Eventos, Livros, Mobisódios...
3. Análise dos Estereótipos e da Representação na Mídia
4. Mentiras, Segredos e Dissimulações – Juliet, Kate e Sun
5. A Latina, a *Mammie* e a Patricinha – Ana-Lucia, Rose e Shannon
6. A Maternidade e Suas Questões – Claire e Rousseau
7. Conclusão
8. Bibliografia

## 1. Introdução - Por Que Estudar *Lost*?

Os produtos da indústria cultural reproduzem e difundem aspectos da representação da alteridade, fornecendo modelos de homem, de mulher e do que é aceito pela sociedade. Atuam também definindo traços de personalidade em certos grupos sociais e servindo de modelo tanto para os próprios grupos quanto para os outros. Os estereótipos consistem em práticas de representação que reduzem grupos sociais a certas características, naturalizando-as. Em nome da simplificação exigida pelos roteiros, não é raro que os artefatos midiáticos sejam responsáveis pela disseminação de estereótipos deletérios.

Nesse cenário, um dos grupos mais carentes de uma representação plural, capaz de retratar o perfil polifônico da pós-modernidade consiste no feminino. Os seriados de TV desempenham papel crucial na representação de gênero, sendo assistidos por milhões de espectadores. Um produto de alcance mundial reforça, portanto, a possibilidade de pesquisar como a representação é feita tendo em vista um público amplo e multicultural.

Com base nesses pressupostos teóricos, este trabalho analisa aspectos da representação do feminino nas três temporadas do seriado de TV norte-americano *Lost*, lançado em 2004 pela rede de TV ABC. A premissa da série trata dos sobreviventes do voo 815 da Oceanic Airlines, que caiu em uma ilha quando ia de Sydney para Los Angeles. Em vez de seguir a narrativa de desastre convencional e apresentar os personagens enquanto se preparam para a viagem, o primeiro episódio da série joga o espectador na ilha junto com os sobreviventes, sem saber coisa alguma a respeito daquelas pessoas<sup>1</sup>.

O seriado é exibido em mais de 50 países<sup>2</sup>, sendo assistido, nos Estados Unidos, por cerca de 15 milhões de espectadores desde a primeira temporada<sup>3</sup>. No Brasil, vai ao ar pelo canal a cabo AXN e lidera a audiência na TV por assinatura<sup>4</sup>. Na TV aberta, é exibido pela Globo e consegue 13 pontos no Ibope<sup>5</sup>, mesmo indo ao ar de madrugada. Uma pesquisa feita

---

<sup>1</sup> JOHNSON, Steven. What's going on? Don't ask me, I'm lost.... The Times. 2 de setembro de 2005. Disponível em: [http://www.timesonline.co.uk/tol/life\\_and\\_style/article561394.ece](http://www.timesonline.co.uk/tol/life_and_style/article561394.ece)

<sup>2</sup> <http://www.lostpedia.com/wiki/Airdates>

<sup>3</sup> <http://www.lostpedia.com/wiki/Ratings>

<sup>4</sup> CASTRO, Daniel. As campeãs da TV paga. Ilustrada. Folha de São Paulo. 27 de maio de 2007. Disponível para assinantes da Folha/UOL em: <http://listas.cev.org.br/pipermail/cevmkt/2007-May/006640.html>. Cópia sem restrições de acesso em: <http://listas.cev.org.br/pipermail/cevmkt/2007-May/006640.html>

<sup>5</sup> REDE GLOBO. Direção Geral de Comercialização. Resultados comerciais de *Lost*. 2006 Disponível em: [http://comercial.redeglobo.com.br/programacao\\_serie/lost\\_results.php](http://comercial.redeglobo.com.br/programacao_serie/lost_results.php)

pela Informa Telecoms com vinte países, em 2006, classificou *Lost* como o segundo programa mais popular do mundo, atrás de outro seriado norte-americano, C.S.I. Miami<sup>6</sup>.

Além do sucesso de público, a série também conseguiu o respeito da crítica: *Lost* conquistou, em 2006, o Emmy Awards (o Oscar da TV norte-americana) e o Globo de Ouro de Melhor Série Dramática. Levou, também, o título de Melhor Performance de um Elenco em Série Dramática nos SAG Awards, a premiação do sindicato dos atores norte-americanos, e o de Melhor Série Dramática nos WGA Awards, láurea do sindicato dos roteiristas dos Estados Unidos<sup>7</sup>. O seriado também foi tema de uma matéria detalhada na revista *Time*, cujo título era o nada modesto “Por Que o Futuro da Televisão é *Lost*”<sup>8</sup>. No Brasil, a exibição do último episódio da terceira temporada foi capa da Revista da TV, do jornal O Globo, em 29 de julho de 2007.

*Lost* tem quatorze protagonistas e elenco secundário vasto, mesmo para os padrões atuais. Seus personagens são multiétnicos – há negros, latinos, coreanos, um iraquiano, uma australiana, um inglês, um nigeriano e dois representantes do *white trash* norte-americano. Desta forma, o seriado se configura como um objeto válido para o estudo da representação de gênero, dada a presença de pelo menos oito personagens femininas relevantes, permitindo a análise de alguns aspectos da representação de gênero, a saber: a mulher associada a mentiras e segredos (nas personagens Juliet, Kate e Sun); a maternidade e suas questões (com as personagens Claire e Rousseau); e os estereótipos da latina, da *mammie* e da “patricinha” (com as personagens Ana-Lucia, Rose e Shannon). O trabalho aborda, também, os eventos e o fenômeno em torno do seriado: sites, blogs, revistas, fóruns virtuais, podcasts, encontros de fãs, livros, DVDs, etc.

As características inerentes à narrativa seriada envolvem a mudança no comportamento de personagens, seja como forma de evolução dramática, construção de personagens novelísticos ou simplesmente para fins de *plot twists*, as viradas na trama. Contudo, *Lost* eleva essas mudanças a níveis inéditos: nenhum personagem é o que parece ser inicialmente e os espectadores sabem mais a respeito dos sobreviventes do que seus companheiros de infortúnio. Isso se dá através da narrativa em duas camadas: o “tempo real”, na ilha, mostrando a adaptação dos personagens a esse novo ambiente hostil e os *flashbacks*, existentes em todos os episódios, que detalham – de forma não linear – o passado dos

---

<sup>6</sup> CSI show 'most popular in world. BBC News. 31 de julho de 2006. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/5231334.stm>

<sup>7</sup> LAVERY, David e PORTER, Lynette. Unlocking the meaning of *Lost*, p. 263-270.

<sup>8</sup> PONIEWOZIK, James. Why the future of television is *Lost*. 24 de setembro de 2006. Disponível em <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1538635,00.html>

protagonistas e permitem a comparação de suas ações anteriores com as do presente na ilha. Essa dupla camada constrói os personagens gradualmente, levando o espectador a conhecê-los ao longo do tempo – e a mudar de opinião sobre eles durante as temporadas.

A motivação para este trabalho partiu da percepção inicial de que *Lost* trazia uma representação de gênero favorável, por meio de personagens ativas e com participação nos *plots* principais da história. Contudo, à medida que a pesquisa foi sendo realizada, esta hipótese inicial ganhou novos contornos. Ao deixar o olhar de fã e utilizar o viés crítico exigido pela análise textual e de conteúdo, foi possível prestar atenção ao caráter complexo da representação de gênero. A questão passa longe do “preto-e-branco”, sendo necessário observar as nuances para não incorrer no moralismo acusador, apontando a representação apenas como “boa” ou “má” ou, pior ainda, não retratando a “realidade” – como se isso fosse possível.

As personagens femininas do seriado apresentam tipos diversos de comportamento, cuja análise se mostra apta aos estudos de representação. Esses comportamentos ora recaem na reprodução de clichês e estereótipos conhecidos, ora quebram alguns paradigmas. Contudo, o mesmo status obtido por ter uma vasta audiência permite aos criadores da série alterar algumas convenções, até mesmo em prol da criação de personagens tridimensionais e dramaticamente mais consistentes.

Para investigar essa hipótese, utilizou-se a análise textual dos 69 episódios das três temporadas, bem como dos extras existentes nos DVDs (faixas de comentários, bastidores, *making-ofs* etc), consulta a matérias publicadas sobre o seriado e entrevistas dadas por atores e roteiristas, além de revisão bibliográfica relacionada a *Lost* e a estereótipos e representação.

A bibliografia teórica utilizada tem, entre outros autores, Robert Stam, que fornece uma visão incisiva sobre a representação e o caráter deletério causado pela difusão de certos estereótipos em relação aos grupos sociais neles retratados. Stam aborda também a visão eurocêntrica apresentada pelos produtos da indústria cultural e trata dos parâmetros da crítica cultura de esquerda segundo Bakhtin. Também foi utilizado o trabalho de Richard Dyer, que tem uma visão mais ponderada – embora não menos crítica – sobre estereótipos e representação. Como os trabalhos de Dyer e de Stam (especialmente aquele realizado com Ella Shoat) são baseados em filmes, facilitaram a compreensão e a análise do produto audiovisual em questão.

Para a representação do feminino, o trabalho de Myra Macdonald foi de excepcional importância, ao mapear alguns dos estereótipos existentes e abordar o papel da mídia em difundi-los. Sobre a *mammie* foi utilizado o capítulo do livro de Joel Zito Araújo, que faz um



histórico da representação dos negros na TV brasileira, tendo como origem os cinco principais estereótipos de etnia vindos do cinema norte-americano. Para a análise da personagem latina, há a tese de doutorado de Viviana Rojas Cortez, que contém ainda um estudo de recepção mostrando o impacto da representação estereotipada das latinas nas mulheres de origem hispânica.

Foram consultados também os poucos artigos acadêmicos encontrados sobre *Lost*: um de Billie Sudbrack e Sarah Trombley, no âmbito de recursos humanos, aborda a liderança organizacional utilizando personagens da série como exemplo e outro, de Michaela Meyer e Danielle Stern, discute a representação da mulher coreana com base na personagem Sun.

O primeiro capítulo desta monografia se dedica ao fenômeno em torno de *Lost*. A narrativa em múltiplas camadas recompensa o espectador exigente e oferece vantagens para quem assiste pela segunda vez: motivações e relacionamentos entre personagens ganham contornos esclarecedores, visto que a história não é contada de forma linear. Por isso, existem blogs, fóruns virtuais, encontros de fãs, podcasts e sites dedicados a entender melhor a série, tanto no Brasil como no exterior. Além disso, ao longo da segunda temporada foi criado um jogo de realidade alternativa, o “*Lost Experience*” no qual internautas buscavam pistas ocultas em sites da web e em comerciais de TV para explorar novos personagens e mistérios relacionados ao seriado. Também são abordados alguns dos livros existentes sobre *Lost* e os recentes “mobisódios”, episódios curtos feitos para celulares.

O capítulo seguinte mapeia o escopo teórico mencionado anteriormente, estabelecendo as bases empíricas sobre as quais a análise em questão foi realizada. Trata-se não só de especificar os autores utilizados mas de iniciar o diálogo entre eles, abordando também a metodologia aplicada.

Em seguida, o primeiro recorte feito por esta pesquisa na representação de gênero em *Lost* mostra as personagens associadas a um histórico de segredos, mentiras e dissimulações: a médica Juliet Burke, a fugitiva Kate Austen e a dona-de-casa coreana Sun Kwon. Elas estão ligadas a estereótipos como o da *femme fatale* e uma série de outros relacionados aos asiáticos, como a aparente subserviência e incapacidade de entender inglês.

O quarto capítulo aborda estereótipos mais específicos que permeiam a representação de gênero: a latina, cujo exemplo está na ex-policia Ana-Lucia, reforça imagens da latinidade ligada à violência e ao sexo; a *mammie*, negra gorda e sociável cuja função é aconselhar e unir a família, está presente na personagem Rose e a “patricinha”, ou “loura burra”, tem como exemplo a personagem Shannon: jovem e bonita, é mimada e mais afeita aos cuidados pessoais do que ao bem-estar coletivo.

Por fim, a abordagem da maternidade e suas questões, tendo em vista as personagens Claire, a australiana grávida, e Danielle Rousseau, supostamente de origem francesa, que chegou à ilha grávida, há 16 anos e teve seu bebê seqüestrado. A história dessas mulheres se encontra em vários momentos justamente por elas terem a maternidade em comum. Claire representa, a princípio, o paradigma da mãe “malvada”, mas acaba enquadrando-se em uma família nuclear, repetindo a associação da mulher ao ambiente seguro da domesticidade. Já Rousseau mostra os malefícios da maternidade não realizada: a personagem é mentalmente instável, paranóica e nem sempre confiável. Contudo, sua possibilidade de redenção reside no reencontro com a filha perdida.

Que papéis cabem às mulheres no seriado? O que acontece às personagens que não seguem um determinado padrão de comportamento feminino ditado pela sociedade – e fomentado por representações no âmbito do simbólico? As mulheres têm poder de decisão ou apenas ficam à sombra dos homens?

Esta monografia trata deste jogo de representações e estereótipos. A análise textual e de conteúdo busca investigar as particularidades da representação de gênero em um produto da indústria cultural de massa, como reflexo de certos padrões sociais e espelho de comportamento para os espectadores e para a sociedade como um todo.

Dito isso, solte os cintos e boa viagem. Bem-vindo ao voo 815 da Oceanic Airlines e a sua escala inesperada em uma ilha repleta de mistérios.

## 2. O Fenômeno *Lost* – Sites, Podcasts, Eventos, Livros, Mobisódios...

“Vamos fazer ‘Náufrago’: a série”! Segundo o mini-documentário “The Genesis of *Lost*”, contido no DVD da 1ª temporada, foi desta premissa aparentemente bizarra sugerida por Loyd Braun – presidente de entretenimento da emissora norte-americana ABC – que surgiu *Lost*. Depois de alguns rascunhos mal-sucedidos, o Midas do canal, J.J. Abrams, foi chamado para salvar o roteiro. Ocupado com outros projetos, Abrams aceitou dirigir e escrever o primeiro episódio, mas precisava de ajuda para fazê-lo. Entra em cena o jovem Damon Lindelof e sua camiseta antiga de *Guerra nas Estrelas*. No primeiro encontro, descobriram gostos e idéias em comum. Uma semana depois, o rascunho recebeu o “sinal verde” da ABC, quando o normal é a aprovação de um roteiro completo.

Em seguida, de acordo com o documentário “Before they were *Lost*”, também do DVD da 1ª temporada, começou a gravação do episódio-piloto, um dos mais caros da TV (12 milhões de dólares<sup>9</sup>), cujo roteiro era finalizando durante as filmagens. A personagem Sun, por exemplo, foi criada após Yunjin Kim ter feito o teste para interpretar Kate. Ao descobrirem que a atriz era coreana, surgiu a idéia de criar uma personagem que não falasse inglês.

O sucesso de *Lost* começou antes mesmo da estréia na TV. O primeiro episódio, “Pilot”, teve pré-estréia mundial em 24 de julho de 2005<sup>10</sup> na convenção norte-americana ComiCon que, de acordo com o mini-documentário “Lost@ComiCon”, no DVD do 1º ano, lotou um auditório de 4 mil pessoas, movidas apenas pela curiosidade em torno da nova série de J.J. Abrams. Os atores Evangeline Lily (intérprete de Kate) e Dominic Monaghan (Charlie) se declararam surpresos com a reação do público. Monaghan diz ainda que logo após essa exibição surgiram sites na web com 40 mil acessos e as primeiras teorias: “eles estão mortos”, “é o sonho de alguém”. Não restava dúvida: *Lost* conquistara a Internet. Desde então, os produtores e atores marcam presença nesta convenção anual de quadrinhos, filmes, ficção-científica e fantasia, dando entrevistas e fornecendo informações sobre a série.

O sucesso se manteve ao longo da primeira temporada, com os fãs se tornando cada vez mais ativos devido à própria natureza do seriado: repleto de mistérios e com uma narrativa tortuosa, segundo Damon Lindelof:

---

<sup>9</sup> WOOD, J. Living *Lost*, p. III

<sup>10</sup> <http://www.lostpedia.com/wiki/Comicon#Comic-Con>

Na maioria dos dramas, a história leva você do ponto A para o B e, de lá, para o C. Em nossa série, você vai do A para B e depois nós dizemos: ‘Ei, olha aqui o V... e então voltamos para o C’. Você não pode fazer esses desvios sem ter uma boa idéia de onde estão os pontos principais da história.<sup>11</sup>

Com essa narrativa, que exige um espectador atento aos detalhes da história, como explicar o sucesso de *Lost*? Evangeline Lily tem sua teoria, baseada na densidade do roteiro, na identificação com os personagens e na experiência compartilhada dos espectadores:

*Lost* é um sucesso porque [...] é muito mais profundo que a televisão feita hoje em dia. [...] Ao entender melhor os personagens do nosso programa, acho que pessoas estão desenvolvendo uma compreensão melhor de si mesmas. Para mim, é um verdadeiro milagre. Fazer a televisão passar de um lugar que separa, aliena e isola as pessoas, retirando-as do mundo real, para se transformar em um programa que une famílias e amigos, faz as pessoas conversarem, interagirem e reavaliar quem elas são, é algo realmente especial.<sup>12</sup>

Conversar e interagir é a principal característica dos fãs de *Lost*, seja em sites e fóruns virtuais ou no mundo real, em eventos, debates e convenções. Nos Estados Unidos, existe a já citada ComiCon e algumas convenções oficiais. No Brasil, eventos organizados por fãs ocorrem em vários estados. No Rio de Janeiro, os três debates realizados na livraria Saraiva a partir de 2006<sup>13</sup> tiveram apoio do Canal AXN e dos sites Séries Etc ([www.seriesetc.com.br](http://www.seriesetc.com.br)) e Lost in *Lost* ([www.lostinlost.com.br](http://www.lostinlost.com.br)), atraindo cerca de 100 pessoas e distribuindo brindes para quem acerta perguntas sobre o seriado. A livraria e outros grupos de fãs organizam debates pelo país, anunciados em blogs e comunidades do Orkut. O site Dude, We are *Lost* faz relatos detalhados dos eventos que aconteceram no Rio, São Paulo, Salvador, Pernambuco e Porto Alegre em 2007<sup>14</sup>.

Além de gravar e rever os episódios, os aficionados gostam de discuti-los na Internet, em fóruns, blogs e comunidades do Orkut. Dada a impossibilidade de listar todos os sites, este parágrafo contém apenas uma pequena amostragem dos mais populares entre os fãs: o oficial The Fuselage, <http://www.thefuselage.com/>, onde é possível trocar mensagens com alguns integrantes do elenco e da equipe do seriado, e fóruns como o do site Television Without Pity, <http://www.televisionwithoutpity.com/> ou o The Tail Section, <http://www.thetailsection.com/>.

<sup>11</sup> LITTLETON, Cynthia. *Lost: The weight of the wait*. Variety. 12 de outubro de 2007. Disponível em: <http://www.variety.com/article/VR1117974014.html?categoryId=2641&cs=1>

<sup>12</sup> “On the beach with Evi”. Entrevista ‘easter egg’ (faixa oculta) do DVD da 1ª temporada de *Lost*.

<sup>13</sup> Post sobre o 1º debate, realizado no Rio em 6 de setembro de 2006 está disponível em: <http://dudewearelost.blogspot.com/2006/09/desvendando-lost-tudo-que-rolou-no.html>

<sup>14</sup> Fotos e informações sobre os debates estão disponíveis em: <http://dudewearelost.blogspot.com/search/label/Bate%20Papo%20Lost>

Há também blogs como o DarkUFO, <http://www.darkufo.blogspot.com/>. Além disso, o alentado trabalho colaborativo feito por fãs criou uma versão da Wikipedia dedicada exclusivamente ao seriado, a Lostpedia, [www.lostpedia.com](http://www.lostpedia.com), que pode ser lida em português em [http://pt.lostpedia.com/wiki/Pagina\\_Principal](http://pt.lostpedia.com/wiki/Pagina_Principal).

No Brasil, além da versão da Lostpedia em português, os sites mais populares são o Dude, We Are *Lost* e o Lost In *Lost*, sendo que este recebe quatro mil visitantes diários<sup>15</sup>. Eles fazem resenhas de episódios e divulgam notícias, informações e até mesmo boatos e *spoilers* (contar antecipadamente a trama dos próximos episódios). Os dois sites têm comunidades no Orkut. Contudo, a maior comunidade ligada ao seriado no site de relacionamentos é a *Lost* Brasil, com mais de 200 mil usuários.

Outro modo de transmitir comentários e teorias sobre o seriado são os podcasts, espécie de programas de rádio virtuais, que podem ser ouvidos diretamente do site ou baixados para tocadores de mp3. Há o podcast oficial, feito pelos produtores-executivos Damon Lindelof e Carlton Cuse,<sup>16</sup> e programas em português feitos por fãs, como o do site Lost in *Lost*<sup>17</sup>.

Outra atividade comum entre os aficionados é escrever *fan fictions* – também conhecidas como *fanfics*, ou simplesmente *fics*. Essas “ficções de fã”, em tradução literal, são textos (contos, poesias, etc) produzidos por apreciadores de *Lost* com os personagens do seriado. Aproveitando-se da narrativa fragmentada da série, os fãs preenchem lacunas relacionadas a seus personagens favoritos ou desenvolvem sua própria versão da história, criando universos alternativos à saga original. O objetivo é a pura diversão e os fãs-autores divulgam seus textos em blogs pessoais, no Livejournal.com ([www.livejournal.com](http://www.livejournal.com)) – misto de blog e site de relacionamentos – ou em sites especializados como o Fanfiction.net (<http://www.fanfiction.net/>) que, no momento da escrita desse texto, tem em seu acervo 6.183 fics de *Lost*. Para fins de comparação: o seriado *Arquivo X* (*X-Files*) tem 6.685 fics divulgadas nesse mesmo site.<sup>18</sup> Embora a equipe de roteiristas seja proibida de ler fanfictions enquanto estiver trabalhando no seriado, os criadores de *Lost* nunca se manifestaram contra esse tipo de atividade, permitindo menções e links para fics no fórum oficial da série, o The Fuselage<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> MONTEIRO, Carlos Alexandre. Jornalista e criador do site Lost in *Lost*. Entrevista concedida à autora deste trabalho em 12 de junho de 2007.

<sup>16</sup> <http://abc.go.com/primetime/lost/index?pn=podcast#t=3421>

<sup>17</sup> <http://download3.globo.com/podcast/entretenimento/lost/rss.xml>

<sup>18</sup> <http://www.fanfiction.net/tv/>

<sup>19</sup> LAVERY, David e PORTER, Lynette. Unlocking the meaning of *Lost*, p. 170-171.

Como qualquer seriado de TV, *Lost* possui diversos produtos associados<sup>20</sup>: canecas, camisetas, bonés, pôsteres, cadernos, CDs com a trilha incidental (composta por Michael Giacchino), calendários e os DVDs da série, que terá a terceira temporada lançada no novo formato blu-ray. Existe ainda uma revista oficial, a *Lost Magazine*<sup>21</sup>, cuja edição atual quando este texto foi escrito tem o sugestivo título “Femme Fatales” e as personagens Kate e Juliet na capa.

Na loja online oficial de *Lost* também podem ser encontrados colares e pulseiras com os “números malditos” constantemente citados no seriado. Na Internet, também é possível comprar camisetas não oficiais, geralmente bem-humoradas, em sites nacionais como Mercado Livre<sup>22</sup> ou internacionais como o CafePress.com<sup>23</sup>

Mesmo sendo uma série adulta, *Lost* gera diversos brinquedos: um cubo mágico com símbolos das estações Dharma existentes na ilha, cartões para troca (as “figurinhas” de hoje em dia) e os respectivos fichários para guardá-los, um jogo de tabuleiro, quebra-cabeças e as *action figures*: bonecos representando personagens e cenários do seriado. Produzidos pela renomada McFarlane Toys<sup>24</sup>, um dos conjuntos mais populares representa a famosa cena da abertura da escotilha do final da primeira temporada. Já, “*Lost: The Vídeo Game*”, o jogo oficial da série, será lançado em fevereiro de 2008 pela empresa UbiSoft.<sup>25</sup>

Outros produtos importantes são os livros. Oficiais, apenas o “*The Lost Chronicles : The Official Companion Book*”, de Mark Cotta Vaz, em papel couchê, farto em ilustrações e informações de bastidores e o “*Bad Twin*”, cuja história exige uma explicação à parte: de autoria de Gary Troup, o livro apareceu no seriado como um manuscrito, lido por dois personagens e posteriormente queimado por um terceiro. Troup era um passageiro do voo 815 que não sobreviveu ao acidente. Sim, o autor é tão fictício quanto a série. Especulava-se que “*Bad Twin*”, lançado no Brasil pela editora Prestígio, tivesse sido escrito por Stephen King, notório fã de *Lost*, mas, na verdade, é de autoria de Laurence Shames<sup>26</sup>. Contudo, o livro se mostrou uma decepção para quem buscava segredos sobre o seriado, sendo considerado por fãs e críticos como uma tentativa de marketing mal-sucedida.<sup>27</sup>

<sup>20</sup> Os produtos foram encontrados em buscas feitas na Amazon ([www.amazon.com](http://www.amazon.com)) e na loja oficial da ABC (<http://abctvstore.seenon.com/index.php?v=lost&SESSID=5e78bf9f117f1b457cb17935d06614d0>).

<sup>21</sup> <http://abc.go.com/primetime/lost/index?pn=magazine>

<sup>22</sup> Apenas um exemplo: <http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-65097928-camisetas-satiras-panico-lost-swat-variadas-so-1390-JM>

<sup>23</sup> [http://www.cafepress.com/buy/lost/-/cfpt2/\\_copt\\_/cfpt\\_/source\\_searchBox/x\\_0/y\\_0](http://www.cafepress.com/buy/lost/-/cfpt2/_copt_/cfpt_/source_searchBox/x_0/y_0)

<sup>24</sup> As duas séries de *action figures* podem ser vistas em <http://www.spawn.com/toys/series.aspx?series=318>

<sup>25</sup> <http://www.lostpedia.com/wiki/Videogame>

<sup>26</sup> ZEITCHIK, Steven. Inside move: it's a shames. Variety. 16 de junho de 2006. Disponível em: <http://www.variety.com/article/VR1117945504.html?categoryId=14&cs=1>

<sup>27</sup> WOOD, J. Living *Lost*, p. 256 e STAFFORD, Nikki. Finding *Lost*, p. 302-304.

Também sob a chancela oficial, existem livros com histórias paralelas à do seriado, mas com novos personagens: outros passageiros do voo 815 que, embora não apareçam em *Lost*, convivem com os protagonistas. São três títulos, lançados no Brasil pela editora Prestígio em 2007: “Sinais de Vida”, de Frank Thompson, “Risco de Extinção” e “Identidade Secreta”, ambos de Cathy Hapka.

Entre os não oficiais, os mais bem recomendados por leitores da Amazon e por outros aficionados fazem parte da bibliografia deste trabalho: “Finding *Lost*” (apenas a edição que trata da primeira e da segunda temporadas, pois a versão dedicada ao terceiro ano foi lançada no fim de novembro de 2007), de Nikki Stafford; “Unlocking the Mysteries of *Lost*”, de Lynette Porter (o único lançado no Brasil, pela editora Novo Século, com o título “Desvendando os Mistérios de *Lost*” e diversos erros de tradução e revisão) e “Living *Lost*”, de J. Wood. Também lançado recentemente foi “*Lost and Philosophy: The Island Has Its Reasons*”, coletânea de ensaios editada por Sharon M. Kaye. Por fim, os menos cotados, de acordo com a Amazon: “*Lost: A Search for Meaning*”, de Christian Piatt; “*Getting Lost: Survival, Baggage, and Starting Over in J. J. Abrams' Lost*”, de Orson Scott Card; “*LOST: The Ultimate Unofficial Guide to ABC's Hit Series*”, de Rebecca, K O'Conner e Jim Stewart; e “*LOST Ultimate Guide Season II: The Unauthorized Guide to the ABC Hit Series Show LOST Season Two*”, de Kristina Benson.

No Brasil, além dos livros já mencionados, o seriado rendeu uma edição especial da revista Superinteressante em 2006, “Os Segredos de *Lost*”, o guia “*Lost de A a Z*”, lançado em 2007, e até uma versão com os personagens da Turma da Mônica: “Lostinho, Perdidos nos Quadrinhos”<sup>28</sup>. A revista traz uma sátira de *Lost* feita por quem conhece o assunto: as roupas dos personagens estão corretas, bem como os cenários. Até frases como “Não me diga o que eu não posso fazer”, dita pelo personagem Locke, são citadas. No fim da revista, um pequeno glossário associa os personagens do seriado aos de Maurício de Sousa na historinha.

Nem só de produtos convencionais, contudo, vive a série, que lançou duas iniciativas pioneiras: o jogo de realidade alternativa “*Lost Experience*”, que mistura os mundos real, virtual e ficcional, e os mobisódios, episódios de cerca de dois minutos de duração feitos exclusivamente para celulares: primeiro eles são oferecidos para clientes da operadora norte-americana Verizon. Uma semana depois, estão no site oficial da ABC – e bem antes disso, nos sites e blogs de fãs.

---

<sup>28</sup> RAMONE, Marcus. Edição especial da Turma da Mônica satiriza o seriado Lost. Universo HQ. 28 de março de 2007. Disponível em: [http://www.universohq.com/quadrinhos/2007/n28032007\\_04.cfm](http://www.universohq.com/quadrinhos/2007/n28032007_04.cfm)

O “*Lost Experience*”<sup>29</sup> mobilizou os fãs no ano de 2006 e trouxe o universo do seriado para o mundo real: comerciais de TV da Hanso Foundation (empresa ligada à Iniciativa Dharma, mostrada em *Lost*), distribuição de chocolates Apollo e até uma entrevista com um representante da Hanso no talk-show de Jimmy Kimmel, na ABC. O jogo envolvia encontrar pistas em comerciais de TV e no código de páginas web, bem como buscar peças de quebra-cabeças em sites de diversas empresas e blogs de modo a montar um vídeo que revelava segredos do seriado. O “*Lost Experience*” era essencialmente colaborativo, pois as pistas estavam espalhadas por Estados Unidos, Reino Unido e Austrália e exigiam conhecimentos como mitologia e o idioma coreano, tornando impossível ao usuário juntar as peças sozinho.

Apesar das relações entre ficção e realidade, o jogo deixa bem claro que *Lost* é um seriado. O “*Lost Experience*” revelou informações importantes, como o significado dos “números malditos”: são coeficientes em uma equação que define o fim da humanidade. Em outra intervenção do real no ficcional, Rachel Blake, uma das personagens do jogo apareceu na ComiCon de 2006, acusando os atores de *Lost* presentes no evento de protegerem a Fundação Hanso.

Por fim, a série de mobisódios, chamada “*Lost: Missing Pieces*”.<sup>30</sup> Composta por 13 episódios (cinco já divulgados até agora), tem periodicidade semanal e estreou em 6 de novembro de 2007. Como diz o nome, o objetivo é mostrar cenas que faltam ao seriado, preenchendo lacunas da narrativa.

Os mobisódios são escritos pela equipe e protagonizado pelos atores do seriado, sendo, portanto, derivados oficiais. O primeiro deles, “The Watch”, mostra o personagem Jack conversando com o pai às vésperas do seu casamento. O segundo, “Hurley and Frogurt” trata dos dois personagens do título disputando a personagem Libby. Já “King of the Castle”, o mais interessante, mostra Jack jogando xadrez com o líder dos Outros, Ben. O mais recente, “Deal”, é o primeiro com a presença feminina: nele, a personagem Juliet conversa, em tom maternal, com Michael sobre o acordo a ser feito em troca da libertação do filho dele, Walt. Juliet volta a aparecer no quinto episódio, “Operation Sleeper”, revelando a Jack os verdadeiros motivos de ter voltado para o acampamento com o médico.

A extensa quantidade de produtos relacionados reafirma o sucesso mercadológico da série e sua capacidade de atrair um público diversificado. Os fãs não se cansam de consumi-los e de discutir teorias na Internet, fomentando a devoção ao seriado e colocando *Lost* no mesmo nível de ícone da cultura popular reservado a *Jornada nas Estrelas* e *Arquivo X*.

<sup>29</sup> WOOD, J. Living *Lost*, p. 255-264 e [http://www.lostpedia.com/wiki/Lost\\_experience](http://www.lostpedia.com/wiki/Lost_experience)

<sup>30</sup> Os mobisódios estão disponíveis em: <http://abc.go.com/primetime/lost/missingpieces/index?pn=index>



### 3. Análise dos Estereótipos e da Representação na Mídia

Representar consiste em apresentar novamente. No caso da pós-modernidade, apresentar através das lentes dos produtos da indústria cultural. A televisão e o cinema se configuram como espelhos para os mais diversos grupos, mostrando a forma pela qual eles são vistos e dizendo-lhes como devem ser e agir para conquistar aceitação social. Este quadro fica ainda mais patente quando se trata de grupos não-dominantes – leia-se qualquer um fora do padrão homem branco heterossexual de classe média.

Na arena da representação midiática, cada programa ou película é uma batalha, ganha ou perdida. O caso da representação de gênero é particularmente emblemático: das *femme fatales* da Era de Ouro de Hollywood e dos filmes *noir* – cujos resquícios ainda são vistos hoje em dia – às heroínas de ação como Lara Croft (do videogame, e posteriormente filme, *Tomb Raider*), Dana Scully (do seriado *Arquivo X*) ou Sydney Bristow (do seriado *Alias*). Contudo, essa mesma contemporaneidade oferece clichês como as quatro protagonistas unidimensionais do seriado *Sex and the City*: a *workaholic* Miranda, a ninfomaníaca Samantha, a romântica Charlotte e a “equilibrada” Carrie. Ou seja,

das feministas que queimam sutiãs às donas de casa orgulhosas do trabalho doméstico, das sedutoras loucas por sexo às neuróticas com a carreira, a mídia serve regularmente um cardápio de estereótipos femininos que estimula o paladar misógino.<sup>31</sup>

Diante desse painel multifacetado, investigar os produtos da indústria cultural é uma forma relevante de detectar fenômenos sociais e perceber até que ponto esses e outros estereótipos norteiam a representação do feminino. Analisar um seriado de TV pode revelar eventuais avanços e retrocessos nessa representação, pois, de acordo com os estudos culturais dos anos 50,

a ficção seriada televisiva reflete valores sociais dominantes e denigre simbolicamente a mulher, seja por simplesmente não representá-las, seja por apresentá-las em situações ou atividades socialmente desvalorizadas. Tanto a condenação silenciosa como a estigmatização ostensiva influenciariam, por sua vez, as definições e os parâmetros de feminilidade, domesticidade e beleza por meio das quais as mulheres passavam a avaliar a si mesmas, aos seus relacionamentos, às suas necessidades e às suas aspirações.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> MACDONALD, Myra. Representing women, p. 13

<sup>32</sup> FREIRE FILHO, João, Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias, Revista FAMECOS n.º 28, p. 21.

Este trabalho pretende verificar como *Lost* se situa nesse contexto. Embora a difusão de estereótipos de gênero responsáveis por difundir a condição dominante do sexo masculino seja notória nos meios de comunicação de massa, estudos realizados sobre narrativas de ficção-científica indicam a presença de personagens do sexo feminino em papéis que desafiam esse padrão. Nessas narrativas, as mulheres são mostradas como capazes e engenhosas, permitindo a identificação das espectadoras com essas personagens fortes hábeis e líderes – desde que as espectadoras em questão sejam brancas.<sup>33</sup>

*Lost* é um tipo de ficção-científica distante das naves espaciais de *Guerra nas Estrelas* ou *Jornada nas Estrelas*, mas especula sobre a ciência e se encontra nesse escopo. Suas personagens, em um primeiro momento, são fortes, representam um grupo diversificado de mulheres, têm características de liderança e o próprio fato de estarem em uma ilha já as afasta da usual situação de domesticidade. O objetivo, portanto, consiste em fazer uma observação crítica e mais apurada para constatar se essas qualificações surgem de forma consistente, sendo associadas às protagonistas escolhidas para esta pesquisa.

Nesta investigação, o estudo da forma pela qual a história dessas personagens é contada tem importância crucial para analisar as questões de gênero, visto que os homens invariavelmente

recebem os papéis ativos como os personagens que fazem as coisas acontecerem e que movem a narrativa, [e] as mulheres funcionam como o objetivo da narrativa ou como a recompensa por alcançar aquele objetivo. Assim, as narrativas reproduzem a conexão com a sexualidade [...] Não é por acaso que a palavra clímax se aplica tanto ao orgasmo quanto à narrativa. Ele é o objetivo do sexo e da história e também o sinal de que o sexo e a história terminaram.”<sup>34</sup>

A narrativa, tal qual os estereótipos, não é isenta ou desinteressada. Está inserida em um contexto sociocultural, político, econômico e ideológico impossível de ser desconsiderado, exigindo cautela no trabalho de análise. Se, por um lado, não é difícil atestar que “a representação de mulheres e outros grupos oprimidos era, e geralmente ainda é, um desfile contínuo de insultos”<sup>35</sup>, também é preciso ficar atento ao fato de que não se pode representar o “real”, pois o acesso à realidade é tão mediado quanto uma representação. No caso específico da representação de gênero,

<sup>33</sup> MEYER, Michaela D. E e STERN, Danielle, M. Analyzing the representation of Sun on the television series *Lost*, p. 324.

<sup>34</sup> DYER, Richard. The matter of images, p. 98

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 1.

quando as mulheres reclamam da falta de realismo na representação delas na mídia, elas estão criticando a falta de diversidade para retratar e definir as vidas e os desejos das mulheres, não estão pedindo uma sala de espelhos. O realismo, especialmente para grupos não dominantes, pode levar a apenas uma reprodução deprimente de como as coisas são atualmente.<sup>36</sup>

Embora essa reivindicação por “realismo” possa levar à reafirmação do *status quo*, desestimulando qualquer possibilidade de mudança, nem toda representação é interpretada pelo público da mesma forma. Dyer cita a constatação de Ann Kaplan, indicando que a imagem da mulher fatal no filme *noir*, considerada como negativa, poderia ser fonte de inspiração, em vez de ofensa, para as mulheres, pelo fato de as *femme fatales* exercerem um inegável poder sobre os homens.

Essas imagens têm um reflexo tão marcante na sociedade a ponto de Shohat e Stam usarem o termo “fardo da representação”. Eles tratam do caráter alegórico da representação, no qual todo papel subalterno funciona como sinédoque, resumindo e homogeneizando uma comunidade vasta. Já a representação dos grupos dominantes é diversa por exemplificar uma variedade “natural” e impossível de generalizar.<sup>37</sup>

Por isso, não há espanto quando surge em cena um homem fazendo papel de vilão. É sabido que existem homens bons e maus e, em todos os tipos de narrativas, para cada vilão há um herói ou anti-herói associado a ele, equilibrando a balança das representações. Contudo, se as mulheres são mostradas apenas em funções desvalorizadas em termos sociais, morais ou mesmo legais, torna-se difícil para a sociedade legitimar a multiplicidade de papéis permitidos a quem é do sexo feminino. Sem a polifonia bakhtiniana, a representação se transforma no monólogo da voz dominante. Nada mais distante, portanto, da heteroglossia, conflituosa e múltipla por excelência.<sup>38</sup>

As questões de representação remetem inevitavelmente aos estereótipos. A palavra, cuja conotação original não tinha o sentido pejorativo obtido depois, deu origem ao conceito que tenta organizar minimamente a realidade, categorizando-a, de forma similar ao processo utilizado por computadores para reconhecer, por exemplo, se um arquivo é de música, vídeo ou texto. Um arquivo .DOC, indica um documento; .MP3, uma música; .MPG, um vídeo. Contudo, as extensões identificam o tipo e não suas características. Por exemplo: define que se trata de uma música, mas não diz se é samba ou rock.

<sup>36</sup> MACDONALD, Myra. Representing women, p. 3

<sup>37</sup> SHOAT, Ella e STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica, p 269

<sup>38</sup> STAM, Robert. Mikhail Bakhtin e a crítica cultural de esquerda. In KAPLAN, E. A.(org.) O mal-estar no pós-modernismo. Jorge Zahar, p.166-167, 1993.

Estereótipos, ao contrário, são qualificadores: representam um consenso velado de um grupo social em relação a outro, reiterando idéias arraigadas no senso comum e homogeneizando os agrupamentos sociais considerados inadequados, amorais ou perigosos em nichos de características negativas. De acordo com a definição precisa de Freire Filho,

como práticas significantes, os estereótipos não se limitam, portanto, a identificar categorias gerais de pessoas – contêm julgamento e pressupostos tácitos ou explícitos a respeito de seu comportamento, sua visão de mundo ou sua história. Embora possam variar em termos de virulência e apelo emocional, geralmente representam, expressam tensões e conflitos sociais subjacentes – o “português boçal”; “o irlandês rude”; “o oriental dissimulado”; “o argentino esnobe”; “o imigrante arruaceiro”; “o índio preguiçoso”; “o jovem rebelde sem causa”; “a mulher latina amoral e quente” [...].<sup>39</sup>

Segundo Dyer, a representação de gênero também indica a tendência do pensamento patriarcal de insistir na diferenciação hierárquica das mulheres em relação aos homens, sendo o patriarcado a norma a partir da qual as mulheres são excluídas. Desta forma, estereótipos associados à mulher são responsáveis por mantê-las “em seu lugar”, apesar da fluidez existente entre os tipos sociais que tornaria impossível traçar linhas separadoras tão rígidas.

Também é sintomática a existência de um desequilíbrio, tanto em termos de quantidade quanto de qualidade, nos estereótipos associados ao masculino e ao feminino nas construções midiáticas: os estereótipos de homens, como o “machão”, até podem ser considerados negativos, mas não chegam a arranhar a imagem de autoridade masculina..<sup>40</sup> Já o estereótipo de gênero tem o objetivo subjacente e pernicioso de naturalizar o *status quo*.

Por natureza, estereótipos são simplificadores, reducionistas, interessados e de fácil assimilação. Porém, ao se tratar de ficções midiáticas, é preciso pensar nos estereótipos como subcategoria do tipo, que é neutro.

O tipo é qualquer personagem construído através do uso de poucas características definidoras imediatamente reconhecíveis, que não se alteram ou “se desenvolvem” ao longo da narrativa e que apontam para características gerais e recorrentes do mundo humano (sejam essas características definidas como universais e eternas, o ‘arquetipo’, ou histórica e culturalmente específicas, ‘tipos sociais’ e , por fim os ‘estereótipos’ [...]). O oposto do tipo é o personagem novelístico, definido por uma multiplicidade de características reveladas apenas gradualmente ao longo da narrativa, [...] que gira em torno do crescimento ou desenvolvimento do personagem.<sup>41</sup>

<sup>39</sup> FREIRE FILHO, João. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias. Revista FAMECOS n.º 28, p. 22

<sup>40</sup> MACDONALD, Myra. Representing women, p. 15.

<sup>41</sup> DYER, Richard. The matter of images, p. 13.

Os protagonistas de *Lost*, masculinos e femininos, ampliam os critérios do personagem novelístico, pois seus traços de personalidade são revelados gradualmente, e em duas camadas simultâneas: o presente vivido na ilha e o passado exibido nos *flashbacks* não lineares. Como a abordagem da crítica aos estereótipos está implicitamente baseada no desejo por personagens tridimensionais ‘redondos’ dentro de uma estética realista-dramática<sup>42</sup>, *Lost* se qualifica para esse tipo de estudo, devido à forma escolhida para a construção de seus personagens.

Considerando esses critérios, a primeira impressão ao assistir *Lost* é positiva: há várias mulheres entre os protagonistas, as personagens têm papéis, idades e etnias diversificados, sendo apresentadas polifonicamente como heroínas de ação, vilãs, auxiliares etc.

Os meios de comunicação, ou pelo menos quem trabalha para eles, também parecem acreditar nisso. Uma das perguntas feitas aos produtores-executivos, Damon Lindelof e Carlton Cuse, em uma entrevista coletiva, foi “Os personagens femininos são completos, não dependem dos homens para serem verossímeis. Esse era o plano original?”<sup>43</sup> A construção da primeira parte da pergunta como afirmativa revela uma imagem desprovida de viés crítico – ou seja, a impressão do espectador ao assistir *Lost*. Bem-humorado, Lindelof, que também é co-criador da série, responde “É totalmente intencional. Se Carlton e eu não fizessemos isso, nossas mulheres ficariam furiosas. Agora, sem piada, temos sorte de termos atrizes ótimas.”<sup>44</sup>

As atrizes são, literal e metaforicamente, a face visível do feminino em *Lost*. Porém, não se pode deixar de pensar na participação feminina nas outras etapas da produção. Não se sabe quantas mulheres existem na equipe de roteiristas do seriado, mas dos 69 episódios existentes nas três temporadas produzidas até o momento, somente nove foram escritos apenas por mulheres e outros quatro em co-autoria com roteiristas do sexo masculino. De todos os episódios, apenas quatro foram dirigidos por mulheres e somente dois foram escritos e dirigidos por mulheres.

Nesses dois episódios em que mulheres são responsáveis por roteiro e direção, a temática é feminina: “Raised by Another”, da primeira temporada, é centrado em Claire e também tem Shannon em participação importante. Já “The Whole Truth”, do segundo ano, tem foco em Sun e marca o início da redenção de Ana-Lucia.

---

<sup>42</sup> SHOAT, Ella e STAM, Robert. Crítica da Imagem eurocêntrica, p 305

<sup>43</sup> PORTO, Bruno. ‘A quarta temporada vai ser um seriado novo’. Revista Megazine. O Globo. 2 de outubro de 2007, p.7.

<sup>44</sup> *Ibidem.*.

Outros episódios importantes para as protagonistas femininas da série foram co-escritos ou co-dirigidos por mulheres: “Whatever the Case May Be”, da primeira temporada, foi co-escrito por Jeniffer Johnson e é centrado em Kate. Já “Left Behind”, do terceiro ano, dirigido por Karen Gavola e co-escrito por Elizabeth Sarnoff, tem foco em Kate e é crucial para Juliet.

Na segunda temporada, “Abandoned”, centrado em Shannon foi escrito por Elizabeth Sarnoff e “Two for the Road”, com foco em Ana-Lucia, foi escrito pela dupla Elizabeth Sarnoff e Christina M. Kim. Há ainda o caso de “The Cost of Living”, da terceira temporada e de autoria de Alison Schapker e Monica Owusu-Breen que, embora tenha foco em um personagem masculino, Mr. Eko, é fundamental para Juliet. “Do no Harm” tem o mesmo perfil: é centrado em Jack, mas crucial para Claire e Shannon. Por fim, “Par Avion”, centrado em Claire e fundamental para a personagem foi co-escrito por Christina M. Kim.

A análise desses episódios será feita em detalhes nos próximos capítulos, mas já é possível deduzir a existência de uma atenção maior às questões de gênero nos episódios cuja presença feminina aparece nas etapas principais de produção da dramaturgia televisiva.

Esta constatação confronta a idéia de Macdonald, de que, devido às pressões comerciais e financeiras envolvidas no processo industrial da produção televisiva, seria ingênuo levar apenas esse fator – a relação entre o gênero do produtor e as representações do feminino – em consideração. Por outro lado, corrobora a idéia dos estereótipos serem relacionados aos grupos que estão fora do núcleo de poder.

A metodologia utilizada neste trabalho envolveu a análise textual e a análise de conteúdo dos episódios em DVD, das faixas de comentário e dos chamados extras: mini-documentários com detalhes de produção, *making-ofs*, etc. Também foram consultadas fontes jornalísticas com entrevistas de atores e roteiristas e foi feita a análise bibliográfica de livros sobre a série e sobre as questões de estereótipos e representação. Em todas as etapas do processo há a preocupação de não cair em um pensamento esquemático, atentando para o fato de que personagens são construtos discursivos e sabendo que uma análise textual sutil e contextualizada precisa levar em conta os aspectos contraditórios sem cair na classificação esquemática do objeto como sendo puramente “bom” ou “mau”.<sup>45</sup>

Também é preciso ter ciência das limitações inerentes a esse tipo de análise textual e de conteúdo de modo a evitar tentativas infrutíferas de prever a reação do receptor. Tal prática se mostra como um vício recorrente, empobrecendo o trabalho, pois

---

<sup>45</sup> SHOAT, Ella e STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica, p 285

no que se refere ao consumo dos estereótipos midiáticos, a quase totalidade das análises de conteúdo parte do pressuposto de que existe relação direta entre a ocorrência de um certo item, as intenções do produtor e as reações do público – ou seja, presume-se que o conhecimento sobre o conteúdo de revistas femininas ou seriados de TV permite inferências inequívocas acerca dos efeitos daqueles artefatos sobre o público. É preciso distinguir, no entanto, o leitor/receptor implícito ou inscrito nos textos dos artefatos midiáticos das pessoas de carne e osso que interpretam ou decodificam os textos, com objetivo de produzir, a partir dele, sentidos que se conectam com sua experiência social e cultural.<sup>46</sup>

A análise de conteúdo foi feita de acordo com as três fases cronológicas, conforme definidas por Barros e Duarte: pré-análise, consistindo no planejamento do trabalho, e sistematização das idéias iniciais; a exploração do material, que é a análise propriamente dita e o tratamento e interpretação dos resultados obtidos. As unidades de registro utilizadas foram as personagens femininas de *Lost* que atenderam aos critérios de recorte estabelecidos na fase de pré-análise. Em seguida vem a fase da inferência, que se concentra nos aspectos implícitos da mensagem analisada, buscando evidenciar o sentido que se encontra em segundo plano.

Contudo, este trabalho não tem por objetivo incorrer na crítica meramente apocalíptica, comum a certos textos frankfurtianos, que soam como reclamações ranzinzas. Esta monografia busca fazer “uma crítica cultural que não impossibilite nem o riso nem o princípio do prazer”<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> FREIRE FILHO, João . Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias, Revista FAMECOS n° 28, p.27

<sup>47</sup> STAM, Robert. Mikhail Bakhtin e a crítica cultural de esquerda. In O KAPLAN, E. A.(org.)mal-estar no pós-modernismo, p. 182.

#### 4. Mentiras, Segredos e Dissimulações – Juliet, Kate e Sun

Retratar a mulher como traiçoeira não é exatamente algo novo, vide o mito de Eva. Daí às *femme fatales* dos filmes *noir*, sempre dispostas a seduzir e manipular mocinhos “indefesos”, não há uma distância muito grande. Some-se a isso o fato de “uma das defesas mais afiadas contra a compreensão de grupos ou idéias que desafiam nossos preconceitos e suposições é construí-las como incognoscíveis e misteriosas”<sup>48</sup> e eis a senha para estereotipar mulheres como sendo não confiáveis, perigosas, misteriosas e não afeitas à verdade.

A ilha de *Lost* não foge a esse padrão. Embora a característica de não ser o que parece possa ser atribuída a todos os personagens, independente de gênero ou etnia, na série de Carlton Cuse, Damon Lindelof e J.J. Abrams ela se mostra fortemente associada às mulheres, invariavelmente acusadas de mentir, esconder e manipular ao longo dessas três temporadas.

Mentir, esconder e manipular é o que Juliet Burke parece fazer melhor. Por ser a personagem mais recente citada neste trabalho, aparecendo apenas no terceiro ano, é também a mais enigmática. Em sua estréia, no primeiro episódio da temporada, “A Tale of Two Cities”, ela parece uma dona de casa desastrada, queimando *muffins* e recebendo vizinhos para um clube de leitura em um perfeito subúrbio norte-americano. Contudo, como sói acontecer em *Lost*, nada é o que parece: o subúrbio fica na própria ilha e a anfitriã é uma espécie de carcereira dos Outros, o grupo antagonista dos sobreviventes.

Em sua primeira cena, a personagem parece abalada e está à beira das lágrimas, mas logo mostra força, defendendo a escolha do livro de Stephen King lido pelo grupo. Sua apresentação oficial ocorre na cena seguinte, quando Jack, o líder dos sobreviventes, acaba de acordar e se descobre preso em uma sala lúgubre. Em um tom calmo e educado, contrastando com a fúria do médico, ela diz: “Oi, Jack. Sou Juliet”. Segue-se um jogo de manipulação entre ela e seu prisioneiro. Juliet faz uma série de perguntas a Jack, como se não soubesse de coisa alguma. Porém, nesse mesmo episódio, ela surge com uma pasta encadernada, contendo um dossiê completo sobre a vida do médico. Nessa cena, Juliet diz uma frase emblemática no sentido de esconder seu passado e criar uma aura de mistério: “Não importa quem fomos, só importa quem somos”.

Com Sawyer, o tratamento é outro. Ao encontrá-lo tentando fugir, não hesita em lançar uma espécie de dardo eletrificado no golpista, com a mesma expressão facial utilizada para servir sanduíches a Jack. Embora Juliet pareça sinceramente preocupada com seu

---

<sup>48</sup> MACDONALD, Myra. Representing women, p. 105



prisioneiro, assim que ela sai do aquário que lhe serve de cela, surge Ben, o aparente líder dos Outros, dizendo “Bom trabalho, Juliet”. Ou seja, tudo não passava de uma encenação. Esse caráter esfíngico da personagem é reforçado pela dificuldade em ler sua expressão facial. E

Para que a mulher signifique algo simbolicamente, sua personalidade deve ser obscurecida. A expressão facial, como um dos principais codificadores da personalidade, precisa ser apagada e substituída por uma máscara de cera.<sup>49</sup>

Diferente do que se vê nos *flashbacks*, a Juliet da ilha é forte, manipuladora e conhecedora de técnicas de defesa, capaz de sobrepujar fisicamente tanto a fugitiva Kate (em “Left Behind” e “One of Us”) quanto o forte doutor Jack, em “A Tale of Two Cities”. Os detalhes dessa transformação, um dos pontos mais intrigantes da personagem, ainda não foram explicados pelo seriado.

Juliet se mostra mais simpática apenas em seu primeiro *flashback*, “Not in Portland”, no qual surge como uma mulher tímida e insegura que, embora brilhante, não consegue sair da sombra do ex-marido e chefe Edmund Burke.

Outro aspecto da personagem mostrado nesse episódio é sua ética flexível o bastante a ponto de lhe permitir usar a irmã Rachel como cobaia de suas pesquisas. Ao aplicar a injeção, Juliet diz “Nós não precisamos fazer isso”, ao que Rachel retruca “Você diz isso porque acha que não vai dar certo ou porque tem medo que ele descubra?”. E quando “ele” – leia-se Edmund – descobre, exige fazer parte da pesquisa ou irá denunciar a postura eticamente inadequada da médica. É importante notar a expressão amedrontada e desconfortável de Juliet, intimidada na frente do ex-marido.

Diante dessa vida aparentemente sem perspectivas, surge a proposta da Mittelos Bioscience, oferecendo excelentes condições de trabalho e desafios profissionais inigualáveis. Juliet não só recusa, alegando ser incapaz para o cargo e que “meu ex-marido não deixaria”, como tem um colapso nervoso diante do entrevistador. Ironicamente, ela diz “não sou uma líder” e sai, às lágrimas. Corta para Juliet no presente, determinada, procurando Kate e Sawyer na ilha. A mulher insegura ficou, literal e metaforicamente, no passado.

Ainda no *flashback*, ela descobre que sua pesquisa funcionou: a irmã, estéril devido ao tratamento contra o câncer, está grávida. Cabe analisar as implicações desse fato: como médica de fertilidade, Juliet representa um arquétipo tradicional, da mulher ligada à vida e à cura. Além disso, tornar uma estéril capaz de engravidar seria como fazer uma concepção

---

<sup>49</sup> MACDONALD, Myra. Representing women, p. 106

imaculada moderna, pois, nas palavras de Richard Alpert em “One of Us”, “Você criou vida onde não deveria existir. Isso é um dom”. Por outro lado, tudo isso se deu através de métodos acadêmicos, fazendo de Juliet uma mulher de ciência.

Em “One of Us”, a personagem exhibe novamente sua expressão impassível quando o inquisidor Sayid exige saber qual é o objetivo dos Outros e pergunta “Mas, antes de tudo, quem é você?” Corta para o *flashback*, em que uma doce Juliet chega à sede da Mittelos Bioscience e, ao ver o alto nível de segurança do local, comenta com Rachel, “Eu nunca vou ficar à vontade com essas pessoas”. Insegura, pensa em desistir devido à saúde da irmã e é a própria Rachel quem a estimula a ir adiante. Mesmo com o processo de ida para seu novo emprego sendo cercado de mistérios – envolvendo até mesmo tomar suco com tranqüilizante porque a viagem é “muito intensa”, segundo Alpert –, diante da opção de desistir, Juliet bebe o suco de uma só vez. Com a ânsia de quem busca um novo começo.

Em “Every Man for Himself”, Jack confronta Juliet, dizendo que ela recebe ordens de Ben. “Será que devo falar com o Benjamin? Pois estou começando a pensar que você é só a pessoa que me traz comida”. Ela retruca, dizendo “Nós tomamos as decisões juntos [...] Eu não respondo a ele”. Logo em seguida, Ben exige a presença de Juliet, confirmando a teoria de Jack – e o status subalterno da médica.

Juliet parece ser leal aos Outros, até mostrar um vídeo a Jack, em “The Cost of Living”. A cena é um dos pontos altos na capacidade de manipulação e mentira da personagem: enquanto ela, conversando com o médico, enaltece Ben e recomenda que Jack faça a cirurgia para salvá-lo, o vídeo exibido na TV mostra exatamente o oposto, acusando Ben de ser um mentiroso e culminando com o pedido para que Jack o mate. Considerando que a cela do médico é monitorada pelos Outros, a forma encontrada por Juliet para passar a mensagem foi um recurso digno do perigo sutil representado pela *femme fatale* nos filmes *noir*, cujos roteiros “[...] substituem as trocas dos diálogos hollywoodianos clássicos pelo tom menor das provocações [...] enigmáticas.”<sup>50</sup>

Embora seja vista falando calmamente com Jack em “A Tale of Two Cities”, em “The Glass Ballerina”, Juliet aponta uma arma para Kate durante uma tentativa de fuga armada por Sawyer, da qual o personagem alega ter desistido porque Juliet seria capaz de atirar a sangue-frio. E é exatamente o que a médica faz em “Not in Portland”, matando o integrante dos Outros chamado Pickett para ajudar a salvar Kate e Sawyer. O motivo? Ben prometera que, se ela ajudasse os dois sobreviventes, conseguiria voltar para casa. E Juliet quer sair da ilha

---

<sup>50</sup> MACDONALD, Myra. Representing women, p.118

“mais do que qualquer coisa no mundo”, de acordo com a definição de Jack no episódio “One of Us”.

Damon Lindelof, roteirista e um dos criadores da série, explica que esse caráter ambíguo da personagem é proposital:

A idéia de que Juliet possa ser vulnerável e uma pessoa com quem o espectador possa se identificar mas, ao mesmo tempo, seja capaz de cometer uma atrocidade é muito interessante para nós<sup>51</sup>.

Juliet é, em geral, popular, mas nem mesmo os aficionados pela série conseguem definir seu caráter com clareza. A discussão no fórum do Television Without Pity não chega a um consenso sobre se a médica é boa ou má:

Para mim, o que faz de Juliet uma personagem tão cativante e intrigante é o fato de não estar nem de um lado nem de outro. Ela não é mocinha ou vilã. Fico aliviado de finalmente ver um personagem que não age movido por ideais[...] mas sim por suas próprias e básicas necessidades humanas. [...] Ao contrário de muitos na ilha, Juliet parece ser a bússola moral de si mesma. Não acredito que ela seja inerentemente boa ou má. É simplesmente uma pessoa tentando sobreviver sem trair tudo o que ela costumava ser.<sup>52</sup>

“One of Us” apresenta uma estrutura narrativa engenhosa no sentido de frisar essa duplicidade: o *flashback* mostra Juliet sofrendo por estar longe da irmã que, segundo Ben, está morrendo. Ela chora, grita, implora para sair da ilha e tem o pedido negado. Mais adiante, chora de novo ao ver, através de vídeo, que a irmã está viva. No presente, é rejeitada pelos sobreviventes e conta apenas com a confiança de Jack. Ainda assim, salva a vida de Claire. Suas ações transpiram sinceridade. Quando o espectador começa a sentir pena da personagem, a última cena apresenta Juliet tramando com Ben sua chegada ao acampamento e o que deveria fazer para conquistar a confiança dos sobreviventes. Incluindo fingir ter sido deixada para trás e se algemar a Kate, com ambas acordando no meio da floresta no episódio anterior, “Left Behind”. A doença de Claire também fazia parte do plano.

Essa ambigüidade da médica faz com que suas afirmações não sejam confiáveis e indiretamente reforçam a associação entre o feminino e o mal. Como em “Left Behind”, quando ela e Kate são atacadas pelo monstro de fumaça: o espanto da médica parece genuíno,

<sup>51</sup> Entrevista de Damon Lindelof em “The Lost Book Club”, extra do DVD do terceiro ano de *Lost*.

<sup>52</sup> Post do usuário Menelaos, no fórum do site Television Without Pity. 5 de julho de 2007. Disponível em: <http://forums.televisionwithoutpity.com/index.php?s=adf5dda391c97769120d9829b235812d&showtopic=3144280&view=findpost&p=8275278>

mas se ela realmente diz a verdade, quando afirma nunca ter visto o monstro, é algo ainda a ser explicado. Afinal, esta é a mulher capaz de, em “One of Us”, manipular Sawyer e Sayid, lembrando sutilmente dos crimes no passado dos dois, sem alterar o tom de voz e chamando ambos pelo primeiro nome. Nesse sentido, a médica é a *femme fatale* que reproduz o conceito de feminilidade como uma máscara, por trás da qual os homens suspeitam que há algum perigo oculto.<sup>53</sup>

Em “D.O.C”, Juliet resolve o enigma envolvendo a paternidade do filho de Sun. Ela alega estar ajudando a coreana porque antes do convite da Mittelos, ao dizer que mulheres estavam grávidas, era “a melhor notícia da vida delas”. Já na ilha, ela perdera nove pacientes em três anos. Ao final do episódio, vemos que a ajuda fornecida a Sun não foi altruísta: Juliet deixa um recado para Ben em um gravador, relatando que Sun está grávida e a criança fora concebida na ilha. Ela promete obter amostras de outras sobreviventes. Sobram motivos para o espectador detestar a personagem – até vê-la dizendo “Odeio você” depois de desligar o aparelho. Juliet não está feliz em seu papel de espiã, embora o desempenhe com inegável habilidade.

Esse gravador vai parar nas mãos de Sawyer em “The Brig”; no episódio seguinte, “The Man Behind the Curtain”, Juliet tem o seu status de espiã revelado ao acampamento. Contudo, Jack revela já saber disso, mostrando confiança nela a ponto de tramarem juntos um plano contra a invasão dos Outros.

A relação entre Jack e Juliet é respeitosa: eles se vêem como iguais, provavelmente por serem colegas de profissão e pessoas de ciência. Embora Jack grite com Juliet em alguns momentos, ela jamais se abala, não muda o tom de voz e raramente deixa mostrar uma expressão facial passível de ser interpretada. Juliet não busca a aprovação de Jack – e nem precisa. Afinal, ela presta contas ao aparente líder dos Outros, Ben.

No final da temporada, no entanto, a médica parece mudar sua lealdade para o lado dos sobreviventes, chegando a revelar a existência da estação submarina que bloqueia as comunicações entre a ilha e o mundo exterior, em “Greatest Hits”. No episódio final do terceiro ano, “Through the Looking Glass”, Juliet se oferece para ajudar Sawyer a salvar Jin, Sayid e Bernard das mãos dos Outros e mostra seu interesse amoroso por Jack, dando-lhe um beijo antes de partir com Sawyer. Fato interessante: ela mente para convencer Jack a deixá-la voltar para a praia, dizendo saber onde encontrar armas. Ao saber da verdade, Sawyer pergunta por que, afinal, ela concordara com a missão suicida. A resposta é “Karma”,

---

<sup>53</sup> MACDONALD, Myra. Representing women, p. 119.

indicando que Juliet deseja alguma forma de redenção ou paz de espírito pelos males causados aos sobreviventes.

Embora Juliet seja mostrada como uma mulher forte, determinada, inteligente e capaz de tudo para conquistar seus objetivos – incluindo mentir, enganar e até matar – ela sempre se apresenta de forma vicária em relação a algum homem: pré-ilha, não tomava qualquer decisão sem a permissão do ex-marido Edmund. Na ilha, a médica passa a receber ordens de Ben. Mesmo quando decide trair os Outros e se juntar aos sobreviventes, ela fica sob a proteção de Jack. Se, por um lado, Juliet tem a força como uma característica positiva e altera um estereótipo associado ao sexo feminino, manipulando através das palavras em vez de usar a sexualidade, por outro ela reforça o caráter não confiável associado ao feminino, devido à sua personalidade fortemente enigmática, encaixando-se no modelo da *femme fatale*.

O segundo exemplo deste capítulo consiste na personagem Kate Austen. No primeiro episódio da série (“Pilot Part 1”), ela aparece saindo da floresta, esfregando os pulsos (gesto cuja importância será descoberta no futuro) e encontra outro sobrevivente, o médico Jack Shephard, que pede sua ajuda para costurar os pontos do corte existente em suas costas. Nessa cena, é interessante ver o herói agora indefeso depois de ter passado os primeiros frenéticos minutos da série ajudando vários sobreviventes. Além disso, ele não assume que Kate saiba costurar simplesmente por ser mulher. Contudo, a atuação dela como enfermeira recai em um papel tipicamente associado ao sexo feminino.

Em suas primeiras cenas, Kate se alia a Jack e tenta ajudar os outros sobreviventes, mostrando-se bastante solícita. Por isso, o espectador se surpreende ao descobrir, no *flashback* do final do episódio, que ela era a pessoa escoltada pelo agente federal no voo. A personagem faz de tudo para esconder essa informação, de modo a não ter seu status alterado frente aos integrantes do grupo. Primeira mentira na história da moça? Não: os *flashbacks* da primeira temporada revelam que ela fugiu da polícia por cerca de três anos, assaltou bancos, atirou em companheiros de bando. Mas o crime primordial na vida da personagem só é revelado ao público no segundo ano da série.

Ao longo da primeira temporada em geral, e dos primeiros episódios em particular, Kate Austen é tachada de “perigosa” e “não confiável”. Contudo, a forma pela qual o segredo da personagem é revelado no “Pilot Part 2” é positiva: em uma discussão com Sawyer, ele insinua: “Eu conheço seu tipo”. Ela retruca: “Não tenho tanta certeza disso”. Ele insiste: “Já estive com garotas como você”. Indignada, ela responde “Nenhuma garota é exatamente como eu”. Corta para o *flashback* do avião, onde vemos Kate, algemada, ao lado do policial. O comportamento do policial e de Sawyer é semelhante: ambos são arrogantes e sexistas. A

reação desafiadora da personagem revela sua personalidade forte, numa espécie de morde-e-assopra estilístico: primeiro mostrar a força de Kate para, em seguida, ilustrar seu defeito.

Se, por um lado, atribuir a ela essas características pode atrair a atenção do público feminino para a personagem, tanto no sentido de tentar entender os motivos dela como de vê-la representada como uma mulher ativa – embora do lado errado da lei – por outro, configura-se em mais do mesmo: a mulher fatal, sinônimo de perigo, a sedutora de quem os homens devem fugir e a quem as mulheres devem temer, como as heroínas dos filmes *noir*, nos quais

o deslocamento da mulher da escala doméstica sinaliza um rompimento mais amplo das expectativas normais. Várias heroínas *noir* fazem mistério sobre o lugar ao qual pertencem e de onde elas vieram.<sup>54</sup>

Na ilha, o primeiro a descobrir o segredo de Kate é Jack, ao encontrar a ficha policial dela enquanto tratava do agente que a escoltava. Kate acompanhou o tratamento e, ao ser perguntada por Jack se conhecia o paciente, limitou-se a dizer: “Eu estava sentada ao lado dele”. Não mentiu, mas também não disse toda a verdade.

Depois disso, Jack se torna o guardião do segredo de Kate. E esse é um dos motivos pelos quais ela confia cegamente no personagem. Novamente, há uma duplicidade aqui: embora ela se mostre interessada em tomar parte no centro de decisões na ilha, essas decisões continuam sendo tomadas pelos personagens do sexo masculino, a saber: o médico Jack, o “xamã” Locke e o ex-soldado iraquiano Sayid.

Contudo, fazer parte do cerne das decisões tem seu preço. Segundo Nikki Stafford,

Em “Whatever the Case May Be” [episódio do primeiro ano], a marginalização das mulheres começa a se mostrar na ilha. [...] A única mulher que se destaca é Kate, a *tomboy* que está constantemente tentando provar que é tão forte e fundamental quanto qualquer homem na ilha. Mas, neste episódio, é como se os homens se sentissem ofendidos por ela tentar ser como eles, porque ela é intimidada, recebe ordens de todos os lados, é questionada e tratada como criança. Jack e Sawyer deixam claro que eles não confiam em Kate, embora mantenham toneladas de segredos em relação a suas vidas.<sup>55</sup>

Essa análise se mostra particularmente interessante ao observar que “Whatever the Case May Be” tem co-autoria feminina, tendo sido escrito por Damon Lindelof e Jeniffer Johnson. Jack é um obcecado pela verdade e, pelo fato de saber o segredo de Kate, cobra isso dela – assim como o faz Sawyer – neste episódio, cuja trama trata da recuperação de uma maleta com objetos pessoais da personagem. Kate manipula Jack e Sawyer para obter a

<sup>54</sup> MACDONALD, Myra. Representing women. p. 117.

<sup>55</sup> STAFFORD, Nikki. Finding *Lost*, p. 76.

maleta, sem jamais dizer os motivos de seu interesse. Jack ajuda Kate a conseguir a chave, com a condição de que abram a maleta juntos. Ela obtém o que desejava: um prosaico aviãozinho de brinquedo. Jack exige saber “a verdade” sobre o objeto. Às lágrimas, a personagem diz: “Pertence ao homem que eu amei” (Fato verdadeiro, a ser descoberto alguns episódios depois). Não convencido, Jack insiste, e a revelação é bombástica: “Pertence ao homem que eu matei!”.

O comportamento de Jack é tipicamente autoritário e machista. *Flashbacks* mostram suas questões em relação à confiança (foi traído pela esposa), reforçando a idéia de que dificilmente ele teria a mesma atitude se Kate não fosse uma mulher. Depois de recuperar a maleta, ele passa a usar a chave no pescoço. De acordo com Nikki Stafford, “como um lembrete constante para Kate de que ele está no controle.”<sup>56</sup> Essa atitude pode ser interpretada como prova da superioridade de Jack em relação à Kate, pois “ela precisava que o homem/nós viesse para regatá-la e agora ela ficará em dívida conosco, subordinada a nossas ações magistrais”<sup>57</sup>. Ainda assim, Kate permanece atrás do médico e buscando a aprovação dele, de forma desabonadora em termos de comportamento feminino.

E qual foi o crime de Kate, afinal? Seguindo a narrativa tortuosa da série, esta revelação se dá apenas na segunda temporada, no episódio sugestivamente chamado “What Kate Did”: ela explodiu a casa onde estava seu padrasto, Wayne Jansen: um alcoólatra que lhe fazia insinuações sexuais e batia em sua mãe. O assassinato é cometido quando Kate descobre que Wayne, na verdade, era seu pai biológico. O crime se explica com motivos nobres: para salvar a mãe dos abusos físicos. Contudo, fica a insinuação de que as investidas sexuais de Wayne em direção à Kate podem ter ido além dos flertes verbais embora não existam evidências para confirmar este fato. Se, por um lado, a desconfiança de Kate em relação aos homens seria um comportamento associado a vítimas de abuso sexual, por outro, três temporadas a caracterizam como impulsiva e forte o suficiente para não deixar que isso acontecesse. De qualquer forma, o comportamento misógino de Wayne funciona como mais uma justificativa para tornar o crime aceitável e, assim, manter a personagem simpática aos olhos do público.

Esta empatia é facilitada pelo fato de que Diane Janssen, a mãe de Kate, não apenas desaprovou o crime em questão, como denunciou a própria filha à polícia. No *flashback* do episódio da terceira temporada, “Left Behind”, Kate confronta a mãe a esse respeito, ouvindo como resposta o lacônico “Você não escolhe quem ama, Katherine”, que mostra uma reação

<sup>56</sup> STAFFORD, Nikki. *Finding Lost*, p. 77.

<sup>57</sup> DYER, Richard. *The matter of images*, p. 97.

bastante comum entre mulheres vítimas de violência doméstica: a manutenção do amor pelo marido/algoz. Diane se mostrou tão indignada com a ação da filha que ameaçou: “Se eu a vir novamente, vou gritar por socorro”. E o faz, quando Kate novamente se arrisca para visitar a mãe à beira da morte no hospital, no episódio “Born to Run”, da primeira temporada.

Uma característica constantemente atribuída à personagem é a manipulação, algo coerente ao passado de Kate, que passou os últimos anos de sua vida fugindo e adquiriu a característica de “ler” as pessoas e usá-las, sem criar vínculos emocionais. Um exemplo está no *flashback* de “Whatever the Case May Be”: o espectador não vê o planejamento do assalto, mas o fato de Kate ter um caso com um dos assaltantes indica que ela o manipulou para conseguir seu objetivo: acesso ao cofre. Ainda neste assalto, ela manipula o gerente do banco para fazê-lo acreditar que ela é 1) uma fotógrafa, 2) uma vítima em perigo.

Como disse um fã no fórum do site Television Without Pity<sup>58</sup>, é característico da personagem não só “manipular os homens” como fazer “com que eles subestimem suas capacidades” – justamente por ser mulher, cabe acrescentar. Outro exemplo de manipulação por parte de Kate acontece quando ela se junta a Sun em um plano para obter um lugar na jangada, em “Born to Run”. Jack a confronta a respeito e sua reação é: “Você acha que eu seria capaz disso?” Mentiu, assim como fez quando Sawyer revelou seu status de fugitiva nesse mesmo episódio, ao dizer que tinha sido acusada injustamente. Os motivos até poderiam ser justificáveis, mas a acusação era verdadeira.

Kate é um *tomboy*, menina com modos de menino: sabe rastrear trilhas na mata, sobe em árvores com facilidade e faz questão de ser “um dos rapazes”, sempre de calças jeans e camiseta e se comportando de forma competitiva em relação aos homens. Como na cena em que desafia Jack para um jogo de golfe (no episódio “Collision”, da segunda temporada) e não aceita qualquer tipo de vantagem pelo fato de ser mulher. Ela compete de igual para igual – e ganha do médico.

Essa representação reitera a imagem de Kate como uma mulher fora do padrão da feminilidade tradicional – e a diversidade de vozes é sempre bem-vinda. A personagem apresenta o comportamento das *tomboys*, conforme retratado no artigo de C. Lynn Carr: fortemente influenciada pelo padrasto militar (no episódio “S.O.S”, da segunda temporada, ela diz ter crescido indo a caçadas com ele), suas atitudes indicam a resistência de gênero, a não conformidade ao comumente associado ao feminino (vide o episódio “Outlaws”, da primeira temporada, em que, durante o jogo de “Eu Nunca”, ela demonstra orgulho por nunca

---

<sup>58</sup> Post do usuário Brachiator no fórum do site Television Without Pity. 20 de setembro de 2005. Disponível em: <http://forums.televisionwithoutpity.com/index.php?s=&showtopic=3123859&view=findpost&p=3630637>



ter usado roupas cor-de-rosa) e a apresentação de “características ou comportamentos ‘masculinos’ que são socialmente recompensados”.<sup>59</sup>

No início da terceira temporada, Kate, assim como Sawyer e Jack, foram capturados pelos Outros e uma das primeiras providências dos vilões foi obrigá-la a usar um vestido florido (“A Tale of Two Cities”). A reação da personagem diante da peça de roupa fica entre a incredulidade e o desconforto. Como seria revelado ao longo da temporada, os Outros trabalham com manipulação psicológica e não deve ter sido necessária muita observação para perceber que a troca de indumentária faria Kate se sentir desconfortável. Afinal, o vestido transparente e delicado, além de pouco adequado para a situação, alude a um tipo de feminilidade tradicional – a mulher frágil e vulnerável – da qual a personagem quer distância.

Contudo, no *flashback* de “I Do”, na terceira temporada, em que Kate está casada e tentando fazer o papel de esposa amantíssima, ela aparece usando saias e bastante à vontade. Provavelmente por estar interpretando a personagem Monica, o nome falso da vez. Repetindo seu comportamento padrão de fugir de vínculos emocionais, ela não hesita em interromper o casamento ao fazer um teste de gravidez e ver o resultado negativo. A personagem explica seus motivos ao marido, dizendo “Não posso fazer isso” e “Eu te amo, mas não posso ficar”. Com isso, evitou o vínculo emocional supremo da maternidade e também a criação de uma família baseada em uma mentira.

As cenas de Kate no ambiente doméstico geram um forte contraste com a personagem na ilha e corroboram seu status de heroína *noir*, pois “quando a heroína *noir* habita o ambiente doméstico, seu desconforto dentro dele é enfatizado pelas conotações de prisão da *mise en scène*.”<sup>60</sup> Se o casamento é uma prisão, nada mais natural para uma *tomboy* fugitiva do que escapar dele.

Essas atitudes também reiteram a inadequação da personagem em relação à feminilidade convencional. Ela só parece à vontade em manobras consideradas tipicamente femininas nos disfarces usados durante a fuga, seja mudando a cor do cabelo ou o estilo das roupas (“Born to Run”). Contudo, ao comparar esses fatos com o que se vê de Kate na ilha, percebe-se que “as aparências de feminilidade que ela cultivava são todas igualmente plausíveis, todas igualmente falsas”<sup>61</sup>

<sup>59</sup> CARR, C. Lynn. Tomboy resistance and conformity: agency in psychological gender theory, p 531.

<sup>60</sup> MACDONALD, Myra. Representing women, p. 117.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p.125.

Outro aspecto interessante consiste na relação com o personagem Sawyer, uma espécie de Han Solo<sup>62</sup> da ilha: mercenário, golpista e egocêntrico, faz de tudo para ser odiado pelos sobreviventes. Em uma das primeiras cenas dos dois, no episódio da primeira temporada “Confidence Man”, ele faz uma insinuação sexual para Kate, que retruca “Você realmente sabe como fazer uma mulher se sentir especial”. Em “What Kate Did”, um Sawyer delirante “encarna” Wayne (em mais um dos fatos sobrenaturais/inexplicáveis da ilha) e pergunta “Por que você me matou”? Ela diz ao inconsciente Sawyer que gosta dele, e se recrimina por isso, pois o comportamento do golpista com as mulheres a faz pensar em Wayne e – ela não diz, mas está implícito – ao amar Sawyer, estaria repetindo a malfadada história da mãe.

Em “Every Man for Himself”, na terceira temporada, essa relação leva a uma mudança perceptível. Mesmo tendo descoberto como escalar a jaula que lhe servia de cativeiro, Kate decide ficar, após discutir com Sawyer. Ela sabe que há algo errado com ele e, como não costuma deixar quem ama para trás, desiste e cita uma frase de Jack: “Viver juntos, morrer sozinhos”. Contrariando seu comportamento habitual, ela escolhe não fugir. O ato é simbólico e demonstra força, embora seja realizado mais em prol de uma figura masculina do que por si mesma. Segundo Evangeline Lily, intérprete de Kate, “O fato de ela gostar tanto desse caubói que a levou a loucura a ponto de voltar para a jaula, foi muito significativo.”<sup>63</sup>

Kate parece manter sua característica atuante no segundo ano da série: é a primeira sobrevivente a entrar na misteriosa escotilha (em “Man of Science, Man of Faith”) para, logo em seguida, tornar-se a “donzela em apuros”, capturada pelo habitante do local, Desmond, em “Adrift”. Não seria a primeira vez nesta temporada: quando Jack lidera o grupo que sai pela mata em busca dos Outros, no episódio “The Hunting Party”, escrito por Elizabeth Sarnoff e Cristina M. Kim, a fugitiva desobedece às ordens do médico, acompanha o grupo de longe e termina sendo capturada e servindo de objeto de troca pelas armas dos sobreviventes. Onde está a mulher capaz de enganar a lei e planejar um assalto a banco? Segundo Dyer, a donzela em apuros, chamada por ele de “heroína em apuros” é

sempre uma mulher em perigo, uma mulher sem recursos para se salvar. Os heróis em apuros fazem alguma coisa a respeito; as heroínas não. E o prazer que o espectador deve ter ao ver essas seqüências é o de ver uma mulher em perigo. Devemos apreciar sua vulnerabilidade, sua histeria, seu terror.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Personagem da série de filmes Guerra nas Estrelas (“Star Wars”), um mercenário. Inicialmente mau-caráter, acaba se revelando bom moço e salvando o protagonista Luke Skywalker.

<sup>63</sup> Faixa de comentário do DVD do episódio “I Do”, da terceira temporada de *Lost*.

<sup>64</sup> DYER, Richard. *The matter of images*, p. 97

Contudo, a personagem volta a ser atuante no terceiro ano, quando se engaja na fuga da ilha-prisão, chegando a ameaçar dar um tiro no joelho de um guarda dos Outros em “Not in Portland” e liderando, determinada, a expedição de volta para “salvar” Jack. Até descobrir que ele não desejava o resgate, pois havia negociado sua saída da ilha com os Outros (da mesma forma que sua mãe também não desejava ser salva de Wayne) em “Left Behind”. As características positivas da personagem são ressaltadas em um artigo sobre Teoria da Liderança, que a descreve como:

Independente, determinada e sem medo do desconhecido, Kate age enquanto os outros estão contemplando as opções. Ela é mestra em se adaptar a situações que mudam rapidamente e em influenciar pessoas. As habilidades de mediação de Kate são fundamentais para combater o grande ponto fraco dos sobreviventes: a incapacidade de três dos seus principais líderes (Jack, Locke e Sayid) de concordarem entre si.<sup>65</sup>

Por outro lado, ainda na terceira temporada Kate comete atos questionáveis, como no episódio “Catch 22”: ao ver Jack jantando com Juliet, corre para a tenda de Sawyer, buscando o sexo que anteriormente havia recusado ao golpista. A reação gerou ódio dos fãs em diversos fóruns virtuais e ganhou um adjetivo nada lisonjeiro da atriz que a interpreta: Evangeline Lilly, em entrevista à rádio australiana b105<sup>66</sup> chamou a atitude de “revenge fuck” (em tradução abrandada “sexo por vingança”).

Outro ato digno de antipatia entre os fãs acontece em “The Brig”, nessa mesma temporada. Ao ficar sabendo, através de Sayid, da existência de uma pára-quedista que caiu na ilha com um telefone por satélite, Kate imediatamente conta a Jack, mesmo tendo sido instruída pelo iraquiano a não fazê-lo, pois o médico não parecia confiável desde o período passado com os Outros. Kate sempre falou muito mais de si para Jack do que o oposto. Dado o comportamento do médico, volta e meia tratando a moça aos gritos e safanões, o “Wayne” – a saber: o homem agressor – dessa história não seria necessariamente o *bad boy* Sawyer.

Em suma, por mais que Kate mostre independência e algumas características da heroína de ação em uma espécie de versão moderna da heroína *noir* – tendo coragem, sendo pró-ativa e não hesitando em usar a violência considerada masculina para conseguir seus objetivos – sua história está sempre associada a um homem: antes da ilha, eram Wayne, o infame motivador do crime que mudou sua vida; Sam Austen, o pai adotivo que lhe inculuiu o

<sup>65</sup> SUDBRACK, Billie e TROMBLEY, Sarah. *Lost: A survival guide to leadership theory*, p. 253.

<sup>66</sup> Podcast de Labrat, Camilla & Stav. Julho de 2007. Disponível em: [mms://66.70.119.243/lcs\\_070719\\_evangeline-lilly1.wma](mms://66.70.119.243/lcs_070719_evangeline-lilly1.wma) e [mms://66.70.119.243/lcs\\_070719\\_evangeline-lilly2.wma](mms://66.70.119.243/lcs_070719_evangeline-lilly2.wma)

gosto pelas caminhadas ao ar livre; Tom Brennan, o namoradinho de infância; o companheiro de bando do assalto ao banco; Edward Mars, o policial que a perseguia. Por fim, na ilha, Jack Shephard e James “Sawyer” Ford, os dois vértices de seu triângulo amoroso.

Houve uma desconstrução da personagem: de misteriosa e independente no primeiro ano, tornou-se uma “donzela em apuros” na segunda temporada e, na terceira, alternou-se entre centro da trama amorosa e mera alcoviteira, incapaz de manter segredos para Jack.

Contudo, o último episódio do terceiro ano, “Through The Looking Glass”, deixa uma dúvida ao mostrar Kate no futuro, fora da ilha, maquiada, dirigindo um belo carro e recusando-se a seguir Jack – agora barbudo, bêbado e viciado em analgésicos – em sua nova jornada: voltar à ilha. Isso poderia significar que a personagem enfim libertou-se do jugo do médico, seguindo sua própria vida. No entanto, na mesma cena, ela se despede dizendo “ele vai dar pela minha falta”. Se Kate não estiver mentindo (não seria a primeira vez), ela retoma o ciclo, estando novamente à sombra de um homem que, de certa forma, a oprime. Seguindo, assim, os passos da mãe em uma trajetória facilmente classificável como freudiana.

A última personagem marcada por “tantos segredos que nem dá para contar”<sup>67</sup> é Sun Kwon, a coreana inicialmente mostrada apenas como a esposa oprimida de Jin Kwon. Essa representação recebeu várias críticas, rebatidas por sua intérprete, a atriz Yunjin Kim:

Logo no começo, nós éramos retratados como um estereótipo negativo de um casal asiático – a esposa subserviente e o marido dominador. Mas eu continuei dizendo [aos que criticavam] que é preciso assistir os personagens, pois eles continuarão a se desenvolver e você verá o motivo pelo qual ele [Jin] a trata desta forma e porque ela [Sun] reage desse jeito. No início, eu estava realmente preocupada com a reação negativa da comunidade asiática. Todo personagem de *Lost* é um arquétipo e [...] uma vez que eles estão em movimento, eles se libertam.<sup>68</sup>

Já na primeira aparição da personagem, no “Pilot Part 1”, Sun apenas ouve enquanto Jin diz “Você não vai sair de perto de mim. Você vai me seguir onde quer que eu vá. Está entendendo? Não se preocupe com os outros. Nós precisamos ficar juntos”. Ela acena com a cabeça, afirmativamente e com uma expressão apavorada, indicando medo não apenas da situação em que se encontrava, mas do marido. No mesmo episódio, quando a chuva torrencial cai na ilha, Jin e Sun se abrigam embaixo dos destroços da asa do avião. Um outro

<sup>67</sup> Entrevista de Yunjin Kim, intérprete de Sun, no extra “On Location” do episódio “The Glass Ballerina” no DVD do terceiro ano de *Lost*.

<sup>68</sup> KING, Susan. The new voice of ‘Lost’ taps into Korean roles. Los Angeles Times, reproduzida em 5 de maio de 2005 no site Tv Fan Fórum. Disponível em: <http://tvfanforums.net/index.php?showtopic=888>

sobrevivente tenta se abrigar no mesmo local e é expulso, aos gritos, pelo coreano diante de outro olhar apavorado de Sun. Segundo Meyer e Stern,

A personagem de Sun na primeira temporada apresenta diversos estereótipos associados à população asiática através das lentes norte-americanas, incluindo a crença que asiáticos não falam inglês e que as mulheres asiáticas são subjugadas como “donas-de-casa recatadas”, incapazes de conhecimentos pessoais. Ao longo da primeira temporada, Sun desafia esses estereótipos [...] e se torna útil e capaz. Ao cultivar plantas e ervas da ilha, Sun encarna o mito da “minoria modelo” em que indivíduos asiáticos mostram intelecto além dos colegas brancos.<sup>69</sup>

No episódio seguinte, “Pilot Part 2”, o personagem Michael tenta estabelecer uma conversa com Sun para encontrar seu filho. Ela não lhe dá atenção e ainda recebe uma reprimenda do marido para abotoar a blusa. Mais adiante, Jin separa partes de um ouriço do mar e, quando Sun tenta pegar um pedaço, leva um tapa na mão. A idéia é oferecer o alimento a outros sobreviventes. Assim que o marido sai de cena, Sun desabotoa a blusa em um pequeno gesto de rebeldia.

No *flashback* do primeiro episódio centrado no casal de coreanos, “House of the Rising Sun”, vemos Sun como filha de um milionário prestes a se casar com um apaixonado e carinhoso Jin. Na ilha, impressiona a reação da personagem quando seu marido se envolve em uma briga com Michael: permanece parada, gritando em coreano.

Mais adiante, quando Sun explica a Michael o motivo da agressão cometida pelo marido, descobre-se que ela sabe inglês e poderia ter evitado transtornos para Jin. Porém, o marido não sabe que ela fala o idioma. Diante de tal relação complicada, imagina-se que Sun não tenha exatamente lamentado o sofrimento de Jin, embora apareça cuidando dos ferimentos dele. É importante lembrar que Sun não tem *flashbacks* centrados exclusivamente nela, aparecendo apenas em conjunto com Jin e corroborando a inexistência de *plot* independente de personagens masculinos.

Ainda no *flashback* de “House of the Rising Sun”, vemos que o casamento dos dois não ia bem devido às excessivas horas de trabalho de Jin. Confrontando o marido ao vê-lo chegar em casa com as mãos sujas de sangue, ela chega a lhe dar um tapa no rosto e tem como resposta: “Eu faço o que seu pai manda. Eu faço isso por nós”. Embora ela tivesse um plano detalhado com objetivo de escapar para os Estados Unidos, um gesto carinhoso do marido,

---

<sup>69</sup> MEYER, Michaela D. E. e STERN, Danielle, M. Analyzing the representation of Sun on the television series *Lost*, p.316.

dando-lhe uma flor, fez Sun mudar de idéia e embarcar no vôo 815. Ironicamente, o grande problema do único casal não anglófono na ilha é a comunicação. Por isso,

Depois que Jin permite que sua esposa, capaz de falar inglês, seja o canal de comunicação entre ele e os outros sobreviventes, a relação do casal entra em uma fase de maior respeito mútuo.<sup>70</sup>

Apesar dessa relação ganhar um certo equilíbrio, a representação desfavorável de Sun persiste no episódio da primeira temporada “...In Translation”, quando ocorre uma discussão violenta do casal, com direito a troca de empurrões na praia, à vista de todos os sobreviventes, que só fazem olhar. Kate comenta com Jack, demonstrando certa indiferença: “Ele começou a gritar com ela de novo” (ou seja, era algo freqüente), mas o único que se manifesta e defende Sun é o já citado Michael. A passividade dos sobreviventes mostra uma conivência com esse tipo de agressão e soa particularmente paradoxal para Kate, que cometeu assassinato para livrar sua mãe (branca) da violência doméstica, mas quando ela ocorre com um casal coreano a reação geral é o clássico “em briga de marido e mulher não se mete a colher”. Para Meyer e Stern,

Mesmo Michael, o único personagem a tentar se comunicar com Sun além do nível superficial, desconsidera a violência cometida por Jin contra Sun, considerando como problema dela. Por outro lado, quando outra personagem feminina, Claire, é atacada por um dos “Outros”, todo o acampamento de sobreviventes corre para resgatá-la.<sup>71</sup>

Como o artigo foi escrito no primeiro ano da série, cabe acrescentar que, na segunda temporada, Sun é atacada em “The Long Con” e todo o acampamento se mobiliza para ajudá-la. Obviamente, o tempo de convivência dos sobreviventes pesou nessa atitude, mas também o fato de, nessa época, a comunicação do casal com seus colegas de infortúnio ocorrer mais facilmente por ela já ter revelado seus conhecimentos de inglês. Isso deu ao casal – especialmente a Sun – um novo status: de “estrangeiros”, passam a ser “dos nossos”.

De volta a “...In Translation”, Kate ensaia uma indignação com a briga na praia, questionando Sun: “Até quando você vai deixar que ele trate você desse jeito”? A resposta dela é típica das vítimas de violência doméstica: “Ele não era assim. Costumava dizer como eu era linda. Era tão carinhoso e ficou diferente”. Apesar disso,

<sup>70</sup> WOOD, J. Living *Lost*, p.201.

<sup>71</sup> MEYER, Michaela D. E e STERN, Danielle, M. Analyzing the representation of Sun on the television series *Lost*, p.319-320.

A mensagem implícita concretizada na narrativa é que a violência doméstica é tolerável, enquanto a violência cometida por um “estranho” não é. Mesmo que estudos longitudinais tenham demonstrado que a violência ocorre mais em casa ou perpetrada por um membro da família do que por estranhos, a crença fundamentada de que a violência – como estupro ou agressão – ocorrida em casa é menos grave do que um ataque feito por um estranho persiste.<sup>72</sup>

O domínio do idioma falado pela maioria dos personagens, descoberto apenas no episódio “...In Translation”, deu à personagem acesso a informações úteis: foi a segunda pessoa a saber que Kate era a fugitiva, ouvindo uma conversa entre ela e Jack em “Whatever the Case May Be”. Contudo, Sun guardou o fato para si, chegando a tornar-se amiga de Kate mais adiante, sem comentar nada a respeito. Ironicamente, Kate é a segunda pessoa a descobrir que Sun fala inglês, no episódio da primeira temporada “Hearts and Minds”, e as duas criam uma amizade a partir disso. Kate diz: “Não se preocupe, eu sei manter segredo” e deseja saber porque Sun não conta ao marido a respeito. Sun deixa Kate sem resposta ao dizer “Porque eu o amo [...] Você nunca mentiu para o homem que ama?”

A questão do idioma é uma das principais envolvendo a personagem, contribuindo para reforçar estereótipos que subestimam a inteligência de Sun:

Essa suposição [de que coreanos não falam inglês] é comum em representações mediadas de personagens asiáticos e, além disso, quando personagens norte-americanos nessas narrativas tentam falar com os personagens asiáticos, eles o fazem de forma condescendente, lenta e em tom alto. Nos poucos momentos em que Michael fala com Sun na ilha, ele o faz em volume alto e lentamente.<sup>73</sup>

Em contraste, um marco para a personagem é a cena final de “...In Translation”: depois de mais uma briga com Jin, ela assinala sua liberdade deixando voar a canga de praia e tomando banho de biquíni pela primeira vez, longe do olhar conservador do marido. A sequência, plasticamente bonita e bem enquadrada, reforça a atitude como positiva.

Outro aspecto positivo da personagem na série está no caráter de liderança que ela exerce sobre os sobreviventes, embora esta atuação não seja tão direta quanto a de Jack, Locke ou Kate. Ainda assim,

com o tempo, seu estilo de liderança forte, persuasivo e natural surge. [...] A capacidade de Sun de servir de intérprete para seu marido, seu conhecimento

<sup>72</sup> MEYER, Michaela D. E e Stern, Danielle, M. Analyzing the representation of Sun on the television series *Lost*, p.320.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p.318.

de ervas medicinais e suas habilidades sociais são valiosos, à medida que os sobreviventes se deparam com desafios na ilha.<sup>74</sup>

Esse conhecimento de medicina natural é mostrado no episódio da primeira temporada “Confidence Man”, onde ela oferece eucalipto a Shannon, como remédio para asma. Na mesma temporada, em “Do No Harm”, Sun atua como enfermeira para Jack, ajudando a cuidar de Boone e chega a discordar do médico em relação ao tratamento. Mas nem tudo é positivo nessa atuação da coreana, pois

embora o objetivo desejado por Sun tenha ocorrido [evitar a amputação da perna de Boone] é importante observar que Jack não toma essa decisão baseado no conselho de Sun – ele só desiste de amputar a perna quando Boone especificamente pede para fazê-lo. Porém, a habilidade de Sun se mostra novamente útil, e ela é retratada como a oriental que manifesta compaixão em oposição à mentalidade ocidental de Jack de que “todo mundo deve ser salvo”.<sup>75</sup>

Contudo, em “...In Translation”, Sun revela seu lado de menina minada ao se mostrar aborrecida por não ter tido lua-de-mel. Jin pondera, dizendo estar trabalhando e querer mostrar ao sogro o quanto está comprometido. Essa característica surge novamente na terceira temporada, no episódio “The Glass Ballerina” no qual uma adorável pequena Sun quebra a estátua de uma bailarina de vidro e põe a culpa na empregada doméstica, mesmo sabendo que isso significaria a demissão dela. A cena mostra o quanto a coreana temia seu pai e também atesta a capacidade precoce e egocêntrica de mentir, sem se importar com as consequências para as outras pessoas envolvidas.

“The Whole Truth”, da segunda temporada, um dos dois episódios escritos e dirigidos por mulheres, mostra que a personagem tinha problemas para engravidar. Logo no início, ocorre uma discussão do casal sobre o trabalho sujo feito por Jin para o pai de Sun. A idéia de ter um filho surge como possibilidade de salvar o casamento já abalado e até de obter um emprego melhor. Ironicamente, ele fala “Um bebê mudará tudo. Um bebê deixará tudo melhor”. Ao consultar um especialista em fertilidade, ficam sabendo que Sun é estéril.

Nesse mesmo episódio, no presente, Jin tem outra reação violenta, destruindo o jardim/pomar/horta de Sun, por não querer deixá-la a mercê de um novo ataque. Mais adiante, ele pede desculpas, conserta o jardim e admite precisar dela para se comunicar com os outros sobreviventes. Trata-se de um progresso bastante significativo por parte dele.

<sup>74</sup> SUDBRACK, Billie e TROMBLEY, Sarah. *Lost. A survival guide to leadership theory*, p. 253.

<sup>75</sup> MEYER, Michaela D. E e STERN, Danielle, M. Analyzing the representation of Sun on the television Series *Lost*, p. 323-324



O espectador também fica sabendo, no *flashback*, que Sun aprendeu a falar inglês com um amigo chamado Jae Lee. No presente, ela recebe uma recriminação de Jack por ter escondido do marido o fato de saber inglês e por não querer contar que está grávida: “Você deveria contar para ele. E quando contar, conte toda a verdade”. Sun segue o conselho apenas em parte: fala da gravidez e também revela que os problemas para engravidar eram devido à esterilidade dele. Mas arremata dizendo “Eu lhe juro Jin, eu nunca estive com outro homem. Essa é a verdade”. Em “The Glass Ballerina”, contudo, o caso extraconjugal com Jae Lee é confirmado. A expressão de Sun, nessa cena, indica que ela não ficou feliz por ter mentido.

Apesar disso, as mentiras continuam. Ainda em “The Glass Ballerina”, ao ver que Sayid está construindo uma fogueira não para ser vista por Jack, mas sim pelos Outros, Sun confronta o iraquiano: “Por que está mentindo, Sayid?” e recebe como resposta “O que você sabe sobre mentir?” Muito, como já foi visto até aqui. E o mesmo Sayid pede que ela minta para o marido até que a fogueira esteja acesa. Contudo, essa dissimulação não vai adiante: Jin mostra saber mais inglês do que se pensa e desmascara a esposa.

A grande mudança da personagem na ilha acontece nesse episódio: Sun não hesita em matar uma integrante dos Outros que a ameaçou, demonstrando uma autoconfiança impensável no início da série, quando era apenas a esposa oprimida ou mesmo nos *flashbacks* em que vivia sob o jugo do pai. Sun se mostra movida por um forte sentido de autopreservação e de sobrevivência que, em outro exemplo, a leva a dar um tapa em Sawyer no episódio do terceiro ano “Exposé” ao descobrir que ele foi um dos responsáveis pela agressão ocorrida com ela em “The Long Con”, na segunda temporada.

De volta ao terceiro ano, “D.O.C” mostra que a atitude questionável de Sun ao ceder à chantagem da mãe de Jin foi movida pela nobre intenção de preservar a honra do marido. Jin era filho de uma prostituta que não se importava com ele e desejava apenas dinheiro para manter silêncio. O próprio pai de Jin recomenda preservá-lo de tal vergonha. Contudo, ao fornecer o dinheiro, o pai de Sun impõe como condição que o genro trabalhe diretamente com ele – leia-se, passasse a ser um capanga.

Pela primeira vez, Sun se impõe diante do pai, dizendo que fingiu não saber o que ele faz e irá continuar assim. Mas sua coragem acaba selando o destino de Jin. Não está claro, contudo, se ela sabia apenas da corrupção praticada pelo Sr. Paik ou se tinha ciência dos espancamentos e assassinatos. Se ela soubesse, as reclamações sobre o casamento e o trabalho do marido não fariam sentido. A coragem se repete ao ameaçar a mãe de Jin durante a entrega do dinheiro, embora a atitude perca a força por ter sido feita depois de ceder à chantagem.

A gravidez coloca Sun em uma situação difícil na terceira temporada, visto que as mulheres que engravidam na ilha morrem antes do parto. Como ela mesma define, em “D.O.C”: “Eu perco de qualquer jeito. Se eu sobreviver, significa que o bebê não é de Jin”. Isso remete ao diálogo do final da segunda temporada, no episódio “Exodus Part 2”, no qual Sun diz “Você acha que estamos sendo punidos?” e diante da pergunta de Shannon “Punidos pelo quê?”, ela responde “Pelas coisas que fizemos antes – os segredos que mantivemos, as mentiras que contamos”. Sun acredita estar sofrendo as consequências por seus atos.

Embora a personagem tenha alcançado uma profundidade maior do que parecia ter inicialmente, ganhando qualidades e defeitos, Sun acaba saindo de um estereótipo para outro: deixa de ser a esposa oprimida de uma cultura exótica para se tornar a dissimulada, adúltera e não confiável. Há um claro contraponto em suas atitudes no passado, quando era uma “dondoca” egoísta e na ilha, onde se mostra solidária e usa seus conhecimentos de jardinagem e plantas medicinais para o bem geral, auxiliando Jack no estereotipado papel de enfermeira. Apesar disso, Sun raramente participa das tramas principais da série, estando quase sempre secundária a personagens masculinos (Jin, Michael, Jack) ou mesmo femininos (Kate, Juliet).

A gravidez, último fato relevante ocorrido com Sun, traz a perspectiva sombria de uma sentença de morte e, por ter sido recentemente descoberta, não levou a personagem a entrar no capítulo relacionado às questões da maternidade. Meyer e Stern resumem a dualidade na representação da coreana:

[...] nós [as autoras] interpretamos a Sun como uma representação complexa – que desafia nossas sensibilidades feministas e oferece implicações tanto positivas quanto negativas. Em *Lost*, os sobreviventes são forçados a reexaminar suas percepções de si e dos outros. Sun não é apenas a dona de casa dedicada e subserviente, ao contrário, ela é uma jovem dinâmica tentando ajudar seus companheiros de infortúnio a sobreviver, enquanto tenta restaurar seu casamento.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> MEYER, Michaela D. E. e STERN, Danielle, M. Analyzing the representation of Sun on the television series *Lost*, p.324.

## 5. A Latina, a *Mammie* e a *Patricinha* – Ana-Lucia, Rose e Shannon

Este capítulo analisa três estereótipos comumente associados ao feminino e que estão ligados a personagens secundárias do seriado: Ana-Lucia, a mulher latina, durona e ao mesmo tempo sensual; Rose, negra e mais velha que os outros sobreviventes, é a fonte de conselhos sábios e surge em geral envolvida em afazeres domésticos; e Shannon, a patricinha ou loura burra, menina rica e mimada, que precisou de um homem para “consertá-la”.

O primeiro exemplo é Ana-Lucia Cortez. Interpretada por Michelle Rodriguez, a personagem entra em cena apenas durante a segunda temporada e tem uma história curiosa: foi odiada pelos fãs assim que sua participação foi divulgada, por ter sido anunciada como um interesse romântico para Jack, fazendo um triângulo amoroso com Kate. Contudo, isso não ocorreu devido à falta de química entre os atores. O post do usuário grack, no Television Without Pity reflete a reação dos fãs à personagem (e às personagens femininas da série, como um todo):

Quero ver uma mulher forte e líder que não seja retratada *apenas* como *bitch* (o que geralmente ocorre, embora eu acredite que os roteiristas queriam apenas mostrá-la como forte, e acho que Michelle Rodriguez *tentou* dar alguma complexidade à personagem, mas não funcionou com a maioria dos fãs).<sup>77</sup>

O perfil da personagem não ajudou a angariar simpatia: ex-policial, líder e forte, mas de personalidade irascível e caráter autoritário, era difícil gostar de Ana Lucia, especialmente quando ela aparece, desde o início da temporada, em “Adrift”, maltratando personagens já conhecidos e adorados pelo público, como Michael, Jin e Sawyer.

É importante lembrar que o espectador deduz que a personagem é latina pelo nome e pelos traços físicos de sua intérprete. Mesmo os episódios centrados nela não mostram mais sobre seu *background* latino. Sabemos que ela fala espanhol, graças a uma cena com a mãe. E mais não é dito, o que reforça o estereótipo dos latinos como um grupo homogêneo. Além disso, Ana-Lucia é alvo de apelidos pejorativos de Sawyer, como “Rambina” (alusão a seus modos beligerantes), “muchacha”, “amiga” (usados ironicamente) ou “Ponce de Leon”.

Em sua tese de doutorado, Viviana Rojas Cortez faz um estudo de recepção sobre a imagem das latinas na TV de língua hispânica e um balanço da representação deturpada desse grupo social na cultura popular, constatando que as latinas, bem como as negras, vem sendo

<sup>77</sup> Post do usuário grack, no Television Without Pity, em 30 de agosto de 2006. Disponível em: <http://forums.televisionwithoutpity.com/index.php?showtopic=3144280&st=15>

retratadas em papéis de empregadas e mães. Contudo, as latinas também se incluem na oposição virgem/vadia, relacionada às mulheres de modo geral. Logo, há um contraste entre a imagem da latina como mãe e religiosa e a da mulher impulsiva, espalhafatosa e sexualmente descontrolada.<sup>78</sup>

Ana-Lucia está entre essas imagens: não mostra religiosidade, mas tem uma preocupação maternal com crianças. Embora ela não tenha exatamente uma sexualidade descontrolada, não se furta em usar da sedução para conseguir seus objetivos. Também não faz o estilo espalhafatoso, muito pelo contrário. Ela é uma espécie de amálgama de vários estereótipos, diluídos em versão contemporânea.

O espectador passa a conhecer um pouco mais da personagem em “The Other 48 Days”, que mostra o que aconteceu aos sobreviventes da parte traseira do avião, chamados pelos produtores e fãs de “*tailies*”. Nele, Ana-Lucia, confusa e desorientada, é a primeira pessoa a ser vista. A cena espelha o primeiro episódio da série e o roteiro mostra como a liderança da ex-policia é diferente da de Jack, embora ela também apareça salvando pessoas – no caso, fazendo massagem cardíaca em uma criança e prometendo levar a menina para casa, de volta para a mãe.

Nesse episódio, o espectador descobre que a vida desses sobreviventes foi muito mais dura: sem remédios e um médico para orientá-los, os passageiros começam a morrer. Além disso, o grupo foi atacado pelos Outros logo no primeiro dia, quando três pessoas foram seqüestradas. Alguns dias depois, as crianças e outras pessoas, num total de nove também foram levadas. Esse conjunto de mortes e violência tornou os *tailies* um grupo paranóico e atormentado, liderado pela não menos paranóica e atormentada ex-policia.

Apesar disso, o caráter de líder de Ana-Lucia é reconhecido como positivo em um artigo sobre Teoria da Liderança, citando fatos de “The Other 48 Days”:

Ana-Lucia é um excelente exemplo de líder que esclarece objetivos e mantém seus seguidores concentrados enquanto buscam esses objetivos. Ela foi fundamental ao guiar os sobreviventes da parte traseira do avião. Após encontrar uma lista de nomes e descrições dos sobreviventes seqüestrados pelos Outros, Ana-Lucia definiu claramente dois objetivos essenciais para a sobrevivência do restante do grupo: manter-se em movimento e desmascarar o traidor [dos Outros] que havia entre eles.<sup>79</sup>

Por outro lado, em “Abandoned”, depois de ver mais uma pessoa do seu grupo desaparecer – a aeromoça Cindy –, Ana-Lucia acaba matando acidentalmente Shannon, que

<sup>78</sup> ROJAS CORTEZ, Viviana Del Carmen, *Latinas’ image on Spanish language television: A study of women’s representation and their self-perceptions*, p. 30.

<sup>79</sup> SUDBRACK, Billie e TROMBLEY, Sarah. *Lost. A Survival Guide to Leadership Theory*, p 258.

estava com o primeiro grupo de sobreviventes (os “*losties*”). Esse malfadado encontro gera tensão entre os dois grupos, explorada no episódio “Collision”.

Nele, a expressão da personagem após o tiro é digna de nota: parece mostrar desgosto mas, ao mesmo tempo, é mal-encarada. Depois, há um corte seco para a personagem treinando tiro na academia de polícia. Mesmo que a cena a seguir seja uma conversa com o terapeuta falando sobre o namorado que foi embora, a reação de Ana-Lucia, evitando mostrar fragilidade, dificulta a empatia por parte do espectador.

Ana-Lucia é mostrada não como uma mulher de ação, mas de reação. Geralmente, rápida e fatal. Seus dotes de policial foram úteis aos colegas da ilha, fazendo com que ela descobrisse e matasse Goodwin, o espião dos Outros infiltrado em seu grupo, no episódio “Abandoned”. Seus modos autoritários também são reforçados na cena em que ela obriga Bernard, outro integrante dos *tailies*, a desligar o rádio quando ensaiava uma comunicação, simplesmente dizendo “São os Outros”. Ela governa pelo medo, não pelo consenso, configurando-se numa liderança despótica. Em “Collision”, quando Mr. Eko contesta uma de suas decisões, ouve: “Eu gostava mais de você quando não falava”. Sua intérprete, Michelle Rodriguez, define a personagem “como uma boa pessoa, mas que pode ser tornar má se a questão envolver sobrevivência. Ela não faz o tipo mártir.”<sup>80</sup>

Apesar disso, Ana-Lucia tem sentimentos. Depois de 40 dias, outro sobrevivente, Mr. Eko, a vê chorando e a consola. Os motivos do choro não ficam claros. Deduz-se que seja culpa pelo desaparecimento das crianças e, quem sabe, pelo assassinato de Goodwin.

A preocupação de Ana-Lucia com as crianças só vai ser plenamente compreendida em seu primeiro *flashback*, “Collision”. Atendendo a um chamado, ela rende um jovem que se diz estudante, pede para mostrar a carteira e acaba lhe dando quatro tiros, fazendo-a perder o filho que esperava.

Depois de quatro meses de terapia e licença, Ana-Lucia volta ao trabalho, mas perde o controle e ameaça um homem, ao atender um chamado de violência doméstica, por ver uma criança chorando, “deixando claro que ela nunca chegou a lidar com a perda de seu filho, ainda no ventre.”<sup>81</sup> Nesse mesmo *flashback*, Ana descobre que o homem que tentou matá-la foi encontrado; ela se recusa, porém, a identificá-lo e ele é solto. Uma semana depois, ela o segue até um bar, confronta-o, e depois de dizer “Eu estava grávida”, o mata com vários tiros. Isso explica sua preocupação especial com crianças e liga a personagem ao estereótipo da mulher latina maternal.

<sup>80</sup> STAFFORD, Nikki, *Finding Lost*, p. 223.

<sup>81</sup> Página na Lostpedia sobre Ana-Lucia Cortez, [http://www.lostpedia.com/wiki/Ana-Lucia\\_Cortez](http://www.lostpedia.com/wiki/Ana-Lucia_Cortez)

Ter a mãe, Teresa, como chefe na polícia não torna a vida de Ana Lucia mais fácil. O relacionamento entre elas é difícil. Teresa foi a primeira a suspeitar que a filha cometeu assassinato por vingança, no episódio “Two for the Road”. Ainda abalada, Ana-Lucia entrega o distintivo à mãe e desiste da carreira de policial, passando a trabalhar como segurança no aeroporto de Los Angeles e, posteriormente, como guarda-costas na Austrália.

Apesar do temperamento difícil, nesse mesmo episódio, Ana-Lucia buscou a reconciliação com a mãe, ligando para ela pouco antes de embarcar no fatídico voo 815, dizendo que ia voltar para casa.

Todas essas revelações deveriam tornar a personagem mais humana, mas contrastam com seu comportamento na ilha: Ana-Lucia prendeu e interrogou um homem do seu próprio grupo, Nathan, em “The Other 48 Days”, apenas com base em suas suspeitas. Depois, quando atirou em Shannon, reagiu de forma precipitada e agressiva, ameaçando todos ao redor e exigindo suprimentos e munição em troca da vida de Sayid, a quem ela tomou como refém. Seus companheiros de grupo se revezam para convencê-la a mudar de idéia, sem sucesso.

Para Ana-Lucia, não há tons de cinza, o mundo é preto e branco e se divide entre bons e maus. Contudo, embora autoritária e irascível, ela se sente “morta” desde que foi atacada, ainda em Los Angeles, e chega a pedir a Sayid, para matá-la como vingança pela morte de Shannon. O iraquiano, que tinha um relacionamento amoroso com a americana, mas também ostenta sua parcela de culpa por erros do passado, diz “de que adiantaria eu matá-la, se nós dois já estamos mortos?” (“Collision”),

A constante associação da personagem com a violência e a impulsividade e alude simultaneamente ao estereótipo do homem latino “o bandido, o revolucionário, o toureiro”<sup>82</sup> e das mulheres latinas, que “remetem ao calor e à salsa passional.”<sup>83</sup>.

Apesar de ter matado uma dos *losties*, e de se sentir culpada por isso, escolhendo viver afastada do acampamento, Ana-Lucia acaba sendo recebida pelo grupo, em parte por ter conhecido Jack ainda no aeroporto, conforme foi visto no *flashback* de “Exodus Part 1”. A mediação do líder dos *losties* é fundamental para a aceitação de Ana-Lucia entre os sobreviventes.

Um momento simbólico desse processo de integração é um diálogo entre Ana Lucia e Sayid em “The Whole Truth”, quando ela lamenta ser odiada por todos e pede desculpas por ter matado Shannon. O iraquiano aceita, marcando o início da redenção da personagem.

---

<sup>82</sup> WOLL, Allen. The Latin image in American film *apud* Shoat, ELLA e STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica, p. 288

<sup>83</sup> *Ibidem.*.

O fato de ser ex-policia! dá um certo status a Ana Lucia. Jack pergunta a Ana quando se ela ajudaria a treinar um exército contra os Outros (“The Hunting Party”) e Locke lhe pede ajuda para interrogar o misterioso Henry Gale, suspeito de ser um dos Outros e mantido preso na escotilha (“The Whole Truth”). Em um desses interrogatórios, em “Two for the Road”, Henry tenta matá-la, espelhando a situação que a levou a abandonar a polícia. E sua reação foi exatamente a mesma: querer matar seu agressor. Mas, dessa vez, ela não consegue fazê-lo. Michael, se oferece para o ato, como vingança pelo seqüestro de seu filho Walt. Em vez disso, contudo, ele dá um tiro fatal em Ana-Lucia.

Apesar de a principal característica da personagem ser a falta de habilidades sociais, Ana-Lucia também recai no estereótipo da mulher latina sedutora e sexualizada. Em seu primeiro encontro com Jack, ela flerta com o médico, mesmo sabendo que o pai dele tinha acabado de falecer (*flashback* de “Exodus Part 1”). Já na ilha, a ex-policia! – notória pela “cara de poucos amigos” – não hesita em perguntar, de forma bastante direta, se ele tem algum relacionamento com Kate, em “Fire + Water” e também não poupa risinhos sedutores para tentar obter dele a combinação do local onde estão as armas do grupo, em “The Long Con”.

O exemplo mais emblemático desse comportamento é mostrado no episódio “Two for the Road”, quando Ana-Lucia faz sexo com Sawyer para distraí-lo e roubar uma pistola (não sem antes ter pedido a arma, sem sucesso). A seqüência começa como uma briga e, ao se ver fisicamente subjugada por Sawyer, Ana-Lucia começa a beijá-lo. A cena, com edição rápida e música de batida tribal ao fundo, evoca a sensualidade latente e selvagem, comumente associada à mulher latina. O trabalho de Rojas Cortez indica que o estereótipo da “latina sedutora” – utilizado para vender diversos artefatos midiáticos, inclusive programas de TV – evoluiu e ganhou duas faces: a positiva, representada por uma latina poderosa e *sexy* e a negativa, com a latina exageradamente sexualizada.<sup>84</sup>

É possível observar essa duplicidade em *Lost*: embora Ana-Lucia tenha exercido liderança sobre outros personagens, seu caráter autoritário dificulta a empatia. Por outro lado, a breve exploração do seu passado teve por objetivo humanizá-la e levar a um caminho de redenção. Contudo, a série não se furtou a usar do estereótipo da latina sexualizada para mover o *plot* em vários momentos da curta trajetória da personagem. E, ao colocar o fato de ter perdido um filho como questão central da história de Ana-Lucia, também reforça a

---

<sup>84</sup> ROJAS CORTEZ, Viviana Del Carmen, *Latinas’ image on Spanish language television: A study of women’s representation and their self-perceptions*, p. 30.

associação das mulheres em geral – e das latinas, em particular – com a maternidade e a família.

O segundo exemplo deste capítulo é a personagem Rose, que, embora carismática e interessante, não faz parte do elenco fixo da série e nem consegue fugir aos estereótipos ligados à representação da mulher negra na TV. Rose apresenta características da *mammie*, a figura feminina da empregada gorda, falante, mas de bom coração que serve para reunir os outros membros da casa<sup>85</sup>. Segundo Joel Zito Araújo,

A mulher negra típica prevista para a sua representação devia ser uma atriz grande e gorda, capaz de caracterizar uma negra ao mesmo tempo orgulhosa, dominadora, de vontade forte, irritável, mas intensa na sua maternalidade.<sup>86</sup>

A atriz que a interpreta, L. Scott Caldwell, corresponde a essa descrição física e a personagem apresenta essas características aparentemente contraditórias. Em sua primeira aparição, no “Pilot Part One” ela foi trazida de volta à vida por Jack. No *flashback*, Rose conversa com o médico antes do acidente. Sentada algumas cadeiras ao lado dele, ela diz não gostar de voar e estar esperando o marido voltar do banheiro. O médico, vendo a fragilidade dela, promete lhe fazer companhia até lá.

Já em “Walkabout”, Rose está sentada na areia, em frente ao mar. Jack vai falar com ela, levando um cobertor e água, pois Rose está sozinha e não se alimenta desde o acidente. Ela explica estar com a aliança do marido no cordão porque os dedos dele incham sempre que eles viajam de avião. Jack diagnostica “Você está sofrendo de choque pós-traumático”. E a resposta dela é surpreendentemente lúcida “Não estamos todos?” Depois é a vez dela fazer o diagnóstico, nos moldes místicos em oposição à técnica da medicina: “Você tem uma coisa boa, uma boa alma. Paciente, amável”.

Na mesma cena, Jack a avisa sobre o funeral que será feito ao fim do dia e pergunta se ela gostaria de dizer algo sobre o marido. Surpresa, ela retruca: “Doutor, meu marido não está morto”. Jack argumenta “Ele estava na parte de trás do avião, que se partiu. Todos os que estavam lá morreram”. Nova resposta lúcida, baseada apenas na intuição: “Eles provavelmente estão pensando a mesma coisa sobre nós”.

Essa atitude se repete na segunda temporada, no episódio “Everybody Hates Hugo”. Enquanto fazem o inventário da comida existente na escotilha, Rose fala da preferência de

<sup>85</sup> SHOAT, Ella e STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica, p. 286.

<sup>86</sup> ARAÚJO, Joel Zito. A Negação do Brasil, p. 50.



Bernard por doces. Hurley pergunta: “Bernard era o seu marido?” Ofendida, ela retruca “É o meu marido”. E reafirma sua crença dizendo “O Bernard está bem, eu sei”.

Outra cena deste episódio mostra Rose diligentemente lavando roupa, remetendo novamente à *mammie* e seus afazeres domésticos. Ela também não tem interesse em saber o que existe na famosa escotilha, que mobiliza os sobreviventes. “Seja lá o que for, não vai me ajudar a lavar essa roupa”. Hurley retruca “Na verdade, vai” e mostra o conjunto de máquina de lavar e secadora existente na escotilha, deixando a personagem atônita.

Transtornado com a possibilidade de ser odiado pelos sobreviventes, Hurley decide explodir a despensa da escotilha, com todo o estoque de alimentos, mas é surpreendido por Rose que diz, preocupada, “você vai machucar alguém”. Hurley parece determinado e ela exige uma explicação. Depois de ouvir o desabafo, Rose não fala nada, apenas faz um carinho no rapaz. O desenrolar da cena não é mostrado, mas a decisão de Hurley de distribuir a comida entre os sobreviventes certamente teve a influência maternal de Rose.

No final deste episódio, o espectador descobre que Rose tinha razão: Bernard está vivo, do outro lado da ilha, junto com os sobreviventes da cauda do avião, os “*tailies*”. Em um truque de edição, a cena seguinte mostra Rose, com uma barra de chocolate Apollo nas mãos, novamente acariciando o cordão com a aliança do marido, confiante que irá reencontrá-lo. Contudo, isso só vai acontecer em “Collision”, em uma cena feita de modo a emocionar o espectador, com música romântica ao fundo.

O aspecto maternal da personagem volta a surgir em “Whatever the Case May Be”, quando ajuda Charlie a superar o trauma por quase ter morrido ao tentar impedir o seqüestro de Claire. Desde então ele estava mudo, e é Rose quem consegue trazê-lo de volta à realidade, pedindo ajuda para mover o acampamento. “Você acha que é o único com motivos para estar triste? Eu tenho muitas histórias tristes, então porque você não me ajuda aqui?”

Charlie aceita e acaba se abrindo com Rose, dizendo não entender porque ela está feliz se eles estão perdidos em uma ilha e sendo atacados por estranhos. Antes de ele terminar a frase, responde “Ninguém o culpa pelo que aconteceu com a Claire”. Charlie está deprimido e Rose percebe, dizendo que ele precisa de ajuda.

No final do episódio as motivações de Rose ficam claras. Ao ser perguntada por Charlie “Acha que ele ainda está vivo?”, responde “Sei que está”. Ele retruca, perguntando “Como?” E ela arremata: “Existe uma linha tênue entre negação e fé. Do meu lado é muito melhor.” Com uma expressão serena e sorridente, ela acaricia o cordão com a aliança de Bernard. Diante dessa demonstração de fé, Charlie chora e pede ajuda. Ela responde “Não sou eu quem pode te ajudar”. Ela segura as mãos do roqueiro e, contrita, começa a fazer uma

oração com o jovem. Esse apego a religiosidade faz parte do repertório da *mammie* em sua versão moderna: o anjo da guarda.

Esse comportamento se repete em “The Whole Truth”, na segunda temporada, Rose ajuda Sun que estava passando mal na praia, oferecendo água enquanto discute com Bernard sobre seu aniversário de casamento. E recomenda que a coreana fale com Jack a respeito, reforçando seu papel de conselheira.

Já em “Abandoned”, Rose é mostrada lavando e secando roupas no varal, apesar de haver secadora e lavadora na escotilha. Ela diz que o abrigo subterrâneo lhe dá medo e não quer que eles “fiquem mimados”. Seu tom de voz e o discurso em si são maternais. Ela também se preocupa com Shannon, por ter perdido o irmão Boone recentemente.

Em “Collision”, Rose oferece frutas a Jack, preocupada com a saúde do médico – por mais irônico que isso possa parecer. E repete o comportamento maternal, dando até uma bronca no personagem por ele falar de boca cheia.

O episódio crucial para a história de Rose, “S.O.S”, acontece apenas na segunda temporada. O *flashback* mostra como ela encontrou o marido, Bernard, em uma história com toques de romance convencional: depois de se conhecerem em uma situação prosaica do cotidiano (Bernard ajuda Rose a desatolar o carro em uma nevasca), ocorre uma paixão fulminante. Cinco meses depois, ele a pede em casamento, acompanhado por violinos. O momento romântico, contudo, é subvertido quando Rose diz “Estou doente e estou morrendo”. Ela mostra serenidade ao revelar estar com câncer e ter pouco mais de um ano de vida. Comovido, Bernard reafirma sua proposta. É interessante notar o contraste entre o amoroso Bernard do passado e a agressividade dele com outros sobreviventes no presente.

Na ilha, Rose arruma os suprimentos que foram lançados por um avião. A associação da mulher negra com afazeres domésticos se repete. Bernard pergunta: “Você não quer saber de onde veio isso?” E ela “Onde eu fui criada aprendi a não questionar as minhas bênçãos”. O comportamento religioso/supersticioso contrasta com a natureza racional de Bernard e reforça as dualidades feminino/emotivo, masculino/racional e também a ligação das mulheres negras com aspectos básicos de religiosidade e subserviência, a escrava doméstica que não questiona os maus-tratos (da situação inóspita da ilha, fazendo as vezes de senhor de escravos), mas aceita de bom grado as migalhas oferecidas por eles. Contudo, essa religiosidade não se encaixa no estereótipo do “negro bom”, conforme definido por Shoat e Stam:

os negros beatificados formam um par maniqueísta com o demônio negro. Os santos herdam a tradição cristã do sacrifício e, em geral, são dessexualizados,

esvaziados de atributos humanos normais, como um “eunuco negro” posando em atitudes subservientes.<sup>87</sup>

Embora não haja momentos explicitamente sexuais de Rose e Bernard – como já aconteceu com os outros sobreviventes casados, Jin e Sun – o romantismo deles fica patente no *flashback* de “S.O.S”. Além disso, o *plot* envolvendo a doença terminal humaniza a personagem. As atitudes subservientes existem, de forma bastante sutil, com a constante associação de Rose aos serviços domésticos e o fato de ela não questionar o que acontece ao redor ou mesmo querer tomar parte nos principais acontecimentos da trama.

Nesse episódio, no presente, há um conflito entre Rose e Bernard. Ele tem planos de montar um sinal de S.O.S com pedras na areia da praia, para que eles possam ser vistos por um avião. Ela discorda do marido na frente dos outros sobreviventes e o acusa de lhes dar falsas esperanças. Em geral, Rose é simpática e solícita, mas nesse momento ela se mostra agressiva e arrogante, como na primeira aproximação com Bernard.

No *flashback*, outro conflito: Bernard leva Rose para uma lua-de-mel na Austrália, mas tudo não passava de uma desculpa para apresentá-la a um curandeiro. Ele argumenta “Fiz uma doação de 10 mil dólares para que ele pudesse vê-la”. Furiosa, ela retruca: “Eu não pedi isso! Estou em paz com o que está acontecendo comigo”. É interessante notar o desespero de Bernard, o pragmático, apelando a um curandeiro para salvar a esposa.

O curandeiro, contudo, diz não poder ajudá-la, mas alega haver outros lugares cuja energia “geológica, magnética ou algo mais” poderia curá-la. Ele se oferece para devolver a doação de Bernard, mas Rose recusa, pois pretende dizer ao marido que foi curada, apenas para poder aproveitar os últimos dias que lhe restavam em paz.

De volta ao presente na ilha, Rose se desculpa por ter mentido a Bernard na Austrália. “Isaac não me curou, mas isso não significa que eu não esteja curada.” E continua “Quando se está doente, tem algo que não pertence ao seu corpo. E depois do acidente não sinto mais isso”. Bernard não entende: “Como você sabe que Isaac não a curou?” Ela afirma, categórica: “Eu sei”. Ninguém menciona a possibilidade dela ter feito exames depois disso. A cura se explicaria apenas pelas misteriosas propriedades da ilha e é percebida pela personagem graças ao seu caráter sensitivo.

Na terceira temporada, Rose participa apenas de dois episódios. Em “Greatest Hits”, ela e Bernard têm uma discussão rápida e bem-humorada sobre como fazer nós para o explosivo de uma armadilha. Mais adiante, ela está preocupada, pois o marido se ofereceu

---

<sup>87</sup> SHOAT, Ella e STAM, Robert, *Crítica da imagem eurocêntrica*, p. 296.

para ser um dos atiradores na batalha contra os Outros. Rose se oferece para ficar, e é convencida por Jack a seguir com os sobreviventes para a torre de rádio.

Em “Through the Looking Glass Part 1”, pouco antes de se separarem, ela tem o senso de humor de perguntar “Se eu promettesse ajudar com o sinal de S.O.S, agora, você mudaria de idéia?” Diante da negativa do marido, só lhe resta advertir, no tom maternal de praxe, que ele é um dentista e não o Rambo.

A questão racial é abordada de forma sutil. No caso da Rose, especificamente, na reação de Hurley – um dos personagens mais populares da série, que tem origem hispânica – diz: “O marido da Rose é branco. Por essa eu não esperava!” no episódio da segunda temporada “What Kate Did”. A surpresa dele se explica pelo fato de casais inter-raciais não serem exatamente comuns nos Estados Unidos. O fato de *Lost* mostrar um casal desse tipo e dar voz ao espanto de outro personagem serve como uma espécie de piscadela cúmplice para o espectador. A mensagem implícita é que não há motivos para o espanto, visto que a frase nem é respondida por Jack, sendo usada apenas como desculpa para iniciar uma conversa.

Mais adiante, Rose é a primeira a mostrar apreensão quando apenas duas explosões são ouvidas – em vez das três combinadas – e fica furiosa com Jack quando ele exige que o grupo continue andando: “Se você falar ‘viver juntos, morrer sozinhos’, Jack, eu te dou um soco na cara”. Rose, na verdade, é a única personagem capaz de isso ao médico e receber como resposta apenas um sorriso amarelo seguido de “Tem razão, Rose”. O fato de ser mais velha e de ser o anjo da guarda dos sobreviventes lhe dá o privilégio de confrontar o por vezes agressivo líder dos *losties* sem sofrer represálias. Depois ela só é mostrada comemorando com Sun ao saber que o marido está bem e novamente feliz, quando Jack consegue se comunicar com o navio de Naomi, no que parece ser o resgate.

Não há nada que caracterize Rose especificamente como uma mulher negra, exceto, talvez, pelo penteado afro que ela exibe na terceira temporada. Rose também não mostra interesse ou relação especial com outros personagens negros da série (Michael, Walt e Mr. Eko). Em seu *flashback*, ela já aparece sozinha, não se sabe se tem família ou amigos, e se são brancos ou negros. Segundo Araújo,

A *mammie*, que aparentemente chegou ao fim, foi atualizada pelo estereótipo de anjo da guarda [...]. Nesse estereótipo, os negros continuam sendo protetores dos brancos e sendo servos e mensageiros. [...] E, no filme padrão de Hollywood, as mulheres negras estão sendo representadas como anjos da guarda ou megeras.<sup>88</sup>

<sup>88</sup> ARAÚJO, Joel Zito. *A Negação do Brasil*, p.60.

Na ilha, Rose alterna as características típicas dessa atualização da *mammie*, amável e ligada aos serviços domésticos, com uma certa dose de arrogância, que a faz brigar com Bernard e Jack. Além disso, seu papel de anjo da guarda fica bastante claro quando ela ajuda Charlie, Sun e Hurley.

Por fim, há a personagem Shannon, cuja trajetória apresenta as características da “patricinha” ou “loura burra” desde o começo: segundo a diretora de elenco April Webster no mini-documentário “Before they were Lost” do DVD na 1ª temporada, a personagem foi pensada como alguém “com um jeito da [socialite norte-americana] Paris Hilton”.

No “Pilot Part One”, Shannon está em choque, gritando desesperadamente no meio dos destroços, logo após o acidente. Depois, em uma cena emblemática, surge pintando as unhas à luz de uma fogueira e brigando com Boone por ele ter lhe oferecido chocolate. No “Pilot Part Two”, enquanto Boone se oferece para ajudar a separar roupas, Shannon toma sol de biquíni. A primeira impressão não poderia ser pior: vaidosa em excesso, egoísta e ingrata.

Nessa cena também é revelado que Shannon e Boone são irmãos. Um dos produtores da série, Carlton Cuse, admite alguns defeitos da personagem: “Maggie [Grace] tem a difícil tarefa de interpretar a [personagem má], que às vezes leva a perder a simpatia da audiência.”<sup>89</sup>

Nesse mesmo episódio, há a primeira tentativa de humanização da personagem: ela olha para um corpo, reconhece-o como o atendente da companhia aérea e sente-se culpada por ter brigado com ele, ainda no aeroporto. Logo em seguida, há uma discussão com Boone. Ele a chama de inútil por não querer ajudar os outros sobreviventes e a critica por ter feito as unhas. Ela diz estar passando por um trauma e, subitamente, decide fazer a escalada com Kate e Sayid em uma típica decisão impulsiva de garota mimada. Impressão que se reforça com a reação dela diante do primeiro barulho ouvido na caminhada: “Eu não deveria ter vindo!”.

No final do episódio, em uma atitude positiva, ela traduz a transmissão em francês, captada pelo rádio de Sayid. Mas só o faz depois de ter sido impelida por Boone, que menciona o fato de ela ter passado um ano em Paris. Shannon retruca “Bebendo, não estudando!”. Segundo J. Wood, o fato de ela precisar ser convencida de que seria capaz de traduzir a transmissão indica uma autoconfiança baixa. Além disso,

Essa insegurança pode ser o motivo pelo qual Shannon acha mais fácil enganar as pessoas do que trabalhar para ganhar dinheiro. Talvez ela não tivesse confiança o suficiente para acreditar que poderia ser realmente útil em um ambiente de trabalho.<sup>90</sup>

<sup>89</sup> STAFFORD, Nikki. *Finding Lost*, p. 211

<sup>90</sup> WOOD, J. *Living Lost*, p. 211.

Em “Walkabout”, Shannon e Boone mais uma vez discutem. Ele duvida que Shannon possa sobreviver sozinha: “O mar não vai aceitar o seu cartão ouro”. Ofendida, ela o desafia “Acha que não consigo pegar um peixe?”. Contudo, em vez de pescar, ela pede a Charlie para fazê-lo. O ex-roqueiro, querendo impressionar, traz o peixe. Boone assiste à cena, e mais uma vez critica a atitude da irmã. A capacidade da Shannon para pensar e agir por si mesma é constantemente posta em dúvida. Em termos de representação, contudo, o que parece simples, na verdade, carrega uma série de valores subjacentes. Portanto,

referir-se ‘corretamente’ a alguém como sendo uma ‘loura burra’ e entender o que isso significa implica em muito mais coisas do que a cor do cabelo e a inteligência. Isso remete imediatamente ao gênero *dela*, que se relaciona ao seu status na sociedade, suas relações com os homens, sua incapacidade de se comportar ou pensar racionalmente e assim por diante.<sup>91</sup>

Isso se aplica perfeitamente a Shannon, que sempre precisa ser estimulada a fazer algo produtivo, como em “The Moth”, na primeira temporada: Boone precisa ajudar Jack, que ficou soterrado nas cavernas e dá a irmã a missão de ligar a antena e acionar o sinalizador na hora marcada, para tentar triangular um sinal de rádio com Kate e Sayid. Ela ouve, sem dar muita importância, e fica a impressão de que ela não conseguirá fazer o trabalho – também contaminado pelas atitudes anteriores da personagem, o espectador acaba naturalizando sua “inutilidade”. Contudo, ela consegue cumprir a tarefa.

Shannon parece ter como hobby perturbar o meio-irmão, mas pede ajuda a ele em “Confidence Man”. Ela tem um ataque de asma e, quando Boone está prestes a ir com Sayid em busca dos remédios, ela diz “Não me deixe sozinha”. Ele desiste e ela acaba sendo curada por Sun, com eucalipto.

Não que essa experiência tenha tornado a personagem mais simpática: ao responder às perguntas de Hurley, durante o censo dos sobreviventes, em “Raised by Another”, ela é grosseira. Ao saber que o motivo das perguntas é o fato de Claire ter sido atacada nas cavernas, grita: “Eu não vou me mudar para as cavernas do estupro!”. Apesar disso, fica preocupada com Boone quando ele demora a voltar de uma expedição com Locke para tentar encontrar Claire (“All the Best Cowboys Have Daddy Issues”).

Em “Whatever the Case May Be”, Boone novamente chama Shannon de inútil. E, dessa vez, graças a um *close-up*, é possível ver a expressão entristecida da personagem. Nesse

---

<sup>91</sup> PERKINS, T.E. Rethinking stereotypes *apud* STAM, Robert. The matter of images, p.13

mesmo episódio, Shannon faz topless e é abordada por Sayid em busca de ajuda para traduzir os mapas da Rousseau. Ela recusa e o iraquiano precisa implorar para que ela aceite.

Este é o início de uma relação improvável: Sayid confia em Shannon e a ajuda a superar suas inseguranças. Depois de tantos anos sendo chamada de inútil, passou a duvidar de suas capacidades e a simplesmente recusar a fazer algo. Quando tenta traduzir os mapas, ela diz “Não posso fazer isso” e o iraquiano retruca “Se você se concentrar, tenho certeza que consegue”. Um flerte se inicia e será concretizado alguns episódios depois.

Contudo, o primeiro contato dos dois não funciona muito bem: como as frases de Rousseau parecem sem sentido, Sayid e Shannon brigam. Ele diz “Isso foi um erro” e ela “Sim, você não sabia? Eu sou inútil” e sai aos prantos. Ao final do episódio, ela revela ter descoberto o texto: era a versão em francês da música “Beyond the Sea”. A cena termina com ela cantando para o iraquiano com uma voz bonita e suave e sob o olhar enfurecido de Boone, que é mostrado na penumbra, antecipando a sua reação contrária ao relacionamento.

“Hearts and Minds”, o primeiro *flashback* de Shannon e Boone é bastante desfavorável à personagem, por mostrá-la se aproveitando do amor não fraternal que o irmão adotivo sente por ela para conseguir dinheiro. Ela arranjava um namorado, fingia estar sendo vítima de agressões físicas e ligava em busca de socorro. Boone vinha em seu auxílio e oferecia uma quantia em para terminar o relacionamento. Na verdade, os homens não iam embora, mas dividiam o dinheiro com Shannon, que ficou sem nada desde a morte do pai.

Dessa vez, porém, o golpe não funcionou. O namorado realmente fugiu com o dinheiro. Então, ela procura Boone em seu quarto de hotel, bêbada, e se insinua, dizendo que ele está apaixonado por ela. Os dois acabam tendo uma noite de amor. Maggie Grace, intérprete de Shannon, comenta esse ato:

Provavelmente, ela o conhece muito bem, e é muito calculista sobre o que ela vai fazer e por que vai fazer. Não acho que isso simplesmente “aconteceu”. Ela realmente não tem para onde ir a essa altura. E, embora seja meio degradante aparecer assim, ela tem que chantageá-lo de alguma forma, e é isso. Além do mais, é um tremendo ataque à madrasta, também<sup>92</sup>

No dia seguinte, Shannon, demonstrando frieza, diz para Boone “Vamos voltar para Los Angeles. Você diz a sua mãe que me salvou de novo, como sempre faz, e tudo volta ao que era antes”. Boone e Shannon são irmãos de criação: o pai dela casou-se com a mãe dele. A madrasta faz jus ao clichê dos contos de fada e não repassa o dinheiro do testamento para Shannon.

<sup>92</sup> Faixa de comentário do episódio “Hearts and Minds” no DVD da 1ª temporada.

Já em “...In Translation”, vemos Sayid e Shannon flertando de forma mais direta. Diante da aceitação dela, o iraquiano decide conversar com Boone a respeito, que diz:

Vou te contar uma coisa sobre minha irmã. Ela gosta de homens mais velhos, que podem tomar conta dela. Aqui, você atende aos requisitos. Ela vai fazer você se sentir o cara mais importante do mundo enquanto você lhe der comida ou seja lá o que for que ela precise. E quando conseguir o que precisa, ela larga você. Quando ela fizer isso, não leve pro lado pessoal.<sup>93</sup>

Apesar de a descrição de Boone de fato corresponder ao comportamento de Shannon no passado, não há evidências indicando que a aproximação com Sayid tenha se dado por interesse. De qualquer modo, o conselho funciona, o iraquiano se afasta de Shannon ao perceber que ela precisa de ajuda para montar sua barraca. Furiosa, ela vai confrontar Boone e só encontra Locke, com quem tenta deixar um recado malcriado para o irmão. Locke, contudo, lhe diz o óbvio: que ela já está crescida demais para precisar da permissão de Boone. “Todo mundo ganhou uma nova vida nessa ilha, Shannon. Talvez esteja na hora de começar a sua”. No final do episódio, Shannon repete essa frase, depois de beijar Sayid.

Até esse momento, ela se assemelha às heroínas de filme *noir*, nos quais a

mulher é misteriosa, sexualmente atraente e manipuladora. Como uma sereia, ela engana os homens, levando-os a acreditar em sua sinceridade e seu afeto, geralmente usando música, bem como a linguagem corporal como ferramenta de sedução.<sup>94</sup>

Em “Do No Harm”, Shannon está em um encontro romântico com Sayid enquanto Boone sofre um acidente e acaba não resistindo aos ferimentos – apesar dos esforços de Jack para salvá-lo. Quando fica sabendo, Shannon tem uma crise de choro diante do corpo do irmão. A morte de Boone a abalou bastante. Walt, filho de Michael, percebe isso e decide lhe deixar seu cachorro Vincent, dizendo que ele lhe fez companhia quando a mãe morreu e poderia fazer o mesmo por ela. Embora ela tenha reagido de forma grosseira, acaba aceitando em “Exodus Part Two”

Shannon passa a se sentir responsável pelo animal. Quando Vincent some, sai pela floresta, desesperada, junto com Sayid, no episódio do segundo ano “Man of Science, Man of Faith”. Exausta e sem se alimentar direito após a morte de Boone, ela acaba tendo uma visão de Walt, que a deixa perturbada.

<sup>93</sup> Tradução da transcrição do episódio “... In Translation”, disponível em [http://www.lostpedia.com/wiki/S1E17\\_-\\_...In\\_Translation\\_Transcript](http://www.lostpedia.com/wiki/S1E17_-_...In_Translation_Transcript)

<sup>94</sup> MACDONALD, Myra. Representing Women, p. 117.



Em “Abandoned”, Shannon parece sinceramente interessada em Sayid e bastante feliz quando ele lhe dá uma nova barraca de presente e a leva para um encontro romântico. Contudo, o clima é quebrado por uma nova visão de Walt, dentro da barraca, enquanto Sayid vai buscar água. O iraquiano não acredita na visão, frustrando Shannon.

No *flashback*, a grande surpresa: Shannon é uma dedicada professora de balé que recebe a notícia do acidente de carro sofrido pelo pai. No velório, a relação entre ela e Boone não parece tão ruim: ele a consola e oferece uísque e cigarros. Ela fala sobre o estágio muito concorrido em uma prestigiosa companhia de dança .

Nessa cena Shannon diz que a madrasta a odeia, “desde o primeiro dia ela odiou minha relação com o papai”. Ela acaba passando no estágio mas, ao mesmo tempo, recebe a notícia de que seu cheque do aluguel voltou por falta de fundos. Ela vai falar com a madrasta que não só nega o dinheiro, dizendo que o pai não lhe deixou nada, como duvida que a enteada conseguirá seguir a profissão de bailarina, menosprezando sua capacidade.

Shannon fala do estágio e diz que vai trabalhar 16 horas por dia. A madrasta retruca: “A única coisa que vi você fazer 16 horas é dormir. Dessa vez é um estágio. Ano passado foi o que mesmo? Decoração de interiores?” Shannon implora, sem sucesso. A caracterização da madrasta, seu ar esnobe, suas roupas luxuosas na mansão idem, fazem o espectador sentir empatia por Shannon. Porém, qualificam a personagem como uma garota cheia de caprichos e incute a dúvida no espectador: será que ela agüentaria o estágio na companhia de dança?

Ela pede para morar em Nova Iorque com o irmão, mas ele está saindo de lá justamente para trabalhar com a mãe. Ele oferece dinheiro das próprias economias e também se dispõe a mantê-la financeiramente. Orgulhosa, Shannon recusa, dizendo “Você acha que não sou capaz?” Boone não fala coisa alguma, mas sua expressão facial diz tudo. Revoltada, ela recusa o dinheiro e o expulsa de sua casa. Ou seja, a personagem passou por uma imensa frustração, tendo seu grande sonho negado pela madrasta.

No presente, Shannon sai em busca de Walt pela floresta e é seguida por Sayid, que ainda duvida dessas visões. Nessa cena, a personagem desabafa, com sinceridade inédita: “Ninguém acredita em mim, pensam que eu não valho nada”. E revela seu maior temor: “Eu sei que assim que nos sairmos daqui você vai me abandonar”. Ele diz que a ama e acredita nela. Os dois se abraçam e ela chora, numa cena emocionante. Mais uma vez o clima é quebrado por uma visão de Walt, que desta vez, é compartilhada por Sayid. Shannon corre atrás da imagem e acaba sendo assassinada, acidentalmente, por Ana-Lucia.

Em suma, Shannon foi retratada como uma mulher excessivamente vaidosa e egoísta. Contudo, os *flashbacks* mitigaram essa impressão, explicando sua relação conflituosa com a

madrasta e o meio-irmão, Boone. Todavia, a redenção de Shannon ocorreu mesmo quando ela se envolve em um relacionamento amoroso com Sayid. Ou seja, além de difundir o estereótipo da “patricinha”, a mulher associada à vaidade fútil, a personagem precisou de um homem para “consertá-la”. E, quando ela efetivamente tinha se tornado uma pessoa melhor, acabou assassinada.

Shannon surge como uma exacerbação das características tipicamente associadas ao feminino: vaidade, escolha de roupas, preocupação com a beleza e a boa-forma, encaixando-se no conceito de “máscara”, no qual as personagens, ao “exagerarem seus atributos femininos, desnaturalizam a feminilidade e convidam a audiência a pensar criticamente e ceticamente sobre as suposições que normalmente fazemos sobre ela”.<sup>95</sup>

Fazer as unhas em uma ilha após um acidente de avião não só reforça a vaidade excessiva como mostra uma despreocupação com outros sobreviventes, em um comportamento egoísta. Se por um lado ridiculariza essa vaidade, por outro reforça o estereótipo da mulher preocupada apenas com a beleza e o próprio bem-estar, especialmente somando-se as várias vezes em que outros personagens duvidam da capacidade de Shannon. Ela também mostra de maneira caricatural essa mulher do pós-feminismo<sup>96</sup> que dispensa as lutas coletivas (como na cena em que debocha do irmão por ser “um liberal” em “Raised by Another”) e acredita no bem-estar, no poder do dinheiro e da livre-iniciativa.

---

<sup>95</sup> Conforme definido em MACDONALD, Myra, *Representing women*, p. 225

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 226.

## 6. A Maternidade e Suas Questões – Claire e Rousseau

A relação entre o feminino e maternidade é um dos poucos campos nos quais as características comumente associadas às mulheres são valorizadas. Esta relação está naturalizada pela sociedade, dando a sensação de que “sempre foi assim”.

As mulheres supostamente têm um talento ‘natural’ para tomar conta de outras pessoas [...] [Outro] fator que levou às mulheres a serem vistas como cuidadoras ‘naturais’ é a crença essencialista em sua predisposição biológica relacionada à proteção. Mesmo se um ‘instinto maternal’ pudesse ser provado, usar isso como critério de modo a qualificar a aptidão da mulher para cuidar, em geral varre uma série de problemas de lógica para debaixo do tapete.<sup>97</sup>

Partindo desse princípio, os exemplos abordados neste capítulo são as personagens Claire, a jovem grávida, e Rousseau, a mulher que chegou grávida à ilha, há 16 anos. Suas histórias se cruzam na série justamente por terem a maternidade em comum. Entre as diferenças, está o fato de Claire inicialmente não desejar a criança que espera, representando um tipo de maternidade hesitante, não corroborando, a princípio, a maternidade como “símbolo arquetípico das qualidades protetoras da mulher”<sup>98</sup>. Já Rousseau tem como principal objetivo encontrar a filha, seqüestrada uma semana após o nascimento. Sua maternidade não realizada a leva a uma existência incompleta e, mesmo, à loucura.

Começando por Claire, que embarcou no voo 815 de modo a dar o filho para adoção. Ela foi abandonada pelo pai e criada apenas pela mãe. Viu o quanto isso era difícil e fez sua escolha. Contudo, a queda do avião a obrigou a encarar a maternidade. Depois do nascimento do bebê, ela fica relegada exclusivamente ao papel de mãe, sem outra função no seriado. Mesmo quando está em perigo, isso acontece por causa do seu status de grávida e/ou mãe.

No “Pilot Part One”, este status é evidenciado em sua primeira cena, onde ela é socorrida por Jack, pois está tendo contrações. Claire passa a ser alvo da proteção de seus companheiros. Hurley, por exemplo, lhe oferece comida e pergunta sobre sua saúde.

Em “Walkabout”, assim como nos primeiros episódios, Claire tem uma postura ativa e busca ajudar os outros sobreviventes. Nesse episódio, ela sugere a Jack liderar o funeral, usando pertences dos passageiros em um ritual de despedida. Ele recusa e ela se prontifica a fazê-lo.

<sup>97</sup> MACDONALD, Myra. Representing women, p. 132- 133.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 132.

Seu estado inspira cuidados e mesmo receio por parte dos sobreviventes. É a própria Claire quem confidencia isso a Charlie, em “White Rabbit”: “As pessoas não me encaram diretamente aqui. Acho que eu as assusto. É como se eu fosse essa bomba-relógio de responsabilidade, prestes a explodir”.

A relação entre Claire e Charlie começa a se desenvolver. Em “Confidence Man”, ele a convence a mudar-se para as cavernas, por ser um lugar mais seguro. Ao longo das temporadas eles se tornam o mais próximo de família nuclear que há ilha, com o nascimento do bebê. Contudo, isso corrobora o fato da personagem não ter *plot* independente, estando ligada à gravidez e ao status de mãe ou relacionada a Charlie. Esta situação foi percebida por um fã, no fórum do Television Without Pity:

É realmente irritante como a gravidez da Claire, seu seqüestro por Ethan, o parto e agora seu papel como mãe foram usados como catalisador de ações envolvendo outras pessoas, enquanto obtemos pouco ou nenhum desenvolvimento de *plot* ou de personagem envolvendo a australiana. Será tão difícil que os roteiristas deem a Claire – uma das poucas personagens do sexo feminino – algo construtivo para fazer, ou pelo menos algumas cenas divertidas/emocionantes? Em vez disso, toda a angústia e o alívio cômico vão para Charlie, Sawyer, Hurley, Jack, etc.<sup>99</sup>

Esse quadro muda um pouco no primeiro episódio centrado em Claire. “Raised by Another”, o segundo episódio do seriado escrito e dirigido por mulheres<sup>100</sup>, mostra a angústia da personagem com o fato de ser mãe. Ela tem um sonho no qual o bebê está em perigo. Nele, Locke fala, em tom acusador: “Ele é sua responsabilidade, mas você queria dá-lo”. No *flashback*, descobre-se que ela daria o bebê para adoção por ter sido abandonada pelo pai da criança, Thomas.

Na ilha, ela acorda aos gritos, alegando ter sido atacada durante à noite. Jack atribui a reação ao estresse e o único a lhe dar apoio é Charlie. Ao final do episódio, Claire é seqüestrada, sendo encontrada vagando pela floresta uma semana depois, em “Special”. O seqüestro mobiliza os sobreviventes, que organizam uma expedição para salvá-la.

Em “Homecoming”, descobre-se que ela está com amnésia e, mesmo com a preocupação sobre sua segurança, Claire passa a ser olhada de lado pelos colegas de infortúnio, pois Ethan, o homem que a seqüestrou, ameaça matar um sobrevivente por dia

<sup>99</sup> Post do usuário Tubelcaine, em 5 de março de 2005 no fórum do site Television Without Pity. Disponível em <http://forums.televisionwithoutpity.com/index.php?s=&showtopic=3119089&view=findpost&p=2900012>

<sup>100</sup> Escrito por Lynne E. Litt e dirigido por Marita Grabiak. O outro episódio capitaneado por mulheres é “The Whole Truth”, da segunda temporada. LAVERT, David e PORTER, Lynette. Unlocking the meaning of *Lost*, p. 258.

enquanto não tiver a australiana de volta. Ao saber disso, ela aceita servir de isca, protegida por Kate, Jack, Sawyer e Sayid. O plano, com objetivo de capturar Ethan, funcionou bem até Charlie surgir inesperadamente e matar o algoz.

Em “Numbers”, uma conversa com Locke mostra que ela ainda não escolheu um nome para o bebê, provavelmente porque iria dá-lo a outra família. O parto acontece ainda na primeira temporada, em “Do No Harm”: no meio da floresta, feito por Kate e presenciado por Jin e Charlie, que se comporta como pai da criança. Pouco antes de dar à luz, Claire tem um ataque de pânico por não querer criar um filho naquele lugar inóspito e sem saber o que lhe foi feito ou à criança enquanto estiveram com os Outros.

Ela também se sente culpada: “Ele sabe que eu não o queria, que eu ia dá-lo para adoção. Bebês sabem essas coisas!” e só consegue dar à luz depois de ser confortada por Kate “Você quer esse bebê agora? Quer que ele seja saudável” [Claire acena com a cabeça] “Então o bebê também sabe disso”.

De hesitante, Claire se torna a típica mãe zelosa de primeira viagem. Após o parto, ela precisa ser convencida por Charlie e Sun a deixar o bebê com eles para que possa descansar. Ela teme pela segurança do recém-nascido que, ainda sem nome, recebe o apelido de “Cabeça de Nabo”, dado por Charlie.

Esses temores aumentam depois de ouvir a história de Rousseau, em “Exodus Part One”, sobre como os Outros levaram a filha da cientista com apenas uma semana de vida. Rousseau avisa: “eles estão chegando”. No episódio seguinte, “Exodus Part Two”, contudo, ela ataca Claire e rouba o bebê.

A reação de Claire vai do óbvio terror até a decisão de tomar parte na busca por Rousseau, liderada por Sayid. Porém, ela muda de idéia e pede a Charlie: “Traga ele de volta, Traga o Aaron de volta”. A criança ganha um nome e Charlie cumpre o prometido.

Na segunda temporada, um episódio emblemático é “Abandoned”, no qual Claire não se mostra à vontade com a sua recente situação de mãe, chegando a dizer a Locke: “Todo mundo sabe mais sobre meu bebê do que eu”. Esse diálogo representa a maternidade hesitante de Claire e confirma que “se as mulheres são capazes de ser ‘boas mães’, elas também carregam um enorme fardo de culpa quando falham”.<sup>101</sup>

Um dos poucos episódios cujo *plot* é movido pelas personagens femininas da série, “Maternity Leave”, da segunda temporada, mostra a busca de Claire por uma vacina para Aaron. A preocupação natural de uma mãe com a saúde do filho chega às raias da paranóia

---

<sup>101</sup> MACDONALD, Myra. Representing women, p. 133

após Rousseau dizer que a criança está “infectada”. A busca se baseia nas lembranças confusas do período em que a australiana esteve em poder dos Outros. Ela se lembra de ter lutado com Rousseau e também de uma espécie de hospital e pede ajuda a Kate para encontrar a cientista.

Esta é também um raro momento em que Claire e toma as rédeas da ação. Kate aceita ajudá-la, embora ache que ela esteja “exageradamente preocupada”, por saber que Claire irá se embrenhar na floresta de qualquer jeito. Assim, Claire, Kate e Rousseau exploram a ilha em busca da vacina. Elas acabam encontrando a escotilha médica, mas o local está abandonado.

Nesse episódio, a interação entre Claire e Rousseau se intensifica: elas estão unidas por esse elo em comum, a maternidade, sendo possível notar a presença um tanto deslocada de Kate, que não faz parte deste “clube exclusivo”. Logo no início do episódio, há uma “dica” em relação à temática feminina. Quando Kate vai procurar Sawyer em busca de uma arma para essa expedição, o golpista entende a mensagem: “Garotos não são permitidos, certo?”

No final do episódio, Claire faz um misto de confissão, desabafo e declaração de amor ao pequeno Aaron: “Eu queria que eles ficassem com você, mas agora sei que nós temos que ficar juntos. [...] Você é meu e eu te amo”. A idéia subjacente aqui é que, a partir do momento em que Claire aceita a maternidade e se encaixa nos padrões associados ao sexo feminino, ela passa a ter uma vida mais feliz e menos atormentada.

Além disso, Claire também corrobora o conflito da sexualidade existente entre a mãe e a mulher. O simbolismo fica ainda mais evidente quando Charlie a vê como uma santa (“Fire + Water”, primeira temporada) em seu sonho. “Nesta polaridade entre o pecado e o sagrado, criam-se as raízes para a dicotomia virgem/vadia que fundamenta boa parte do pensamento da cultura ocidental sobre mulheres.”<sup>102</sup>. Claire também não é mostrada amamentando Aaron no seriado, evocando os melindres masculinos “quando confrontados com a combinação de sexualidade e conduta maternal que o seio materno implica.”<sup>103</sup>

No início da terceira temporada, Claire aparece pouco, basicamente servindo de “donzela em apuros”, sendo salva por Desmond quando se afogava, em “Flashes Before Your Eyes”. Ela voltando ao foco apenas em “Par Avion”, segundo episódio centrado na personagem, que começa com a australiana, de cabelos pretos, saindo do veículo que dirigia pelo pára-brisa quebrado e vendo uma mulher caída no chão. Desesperada, ela grita: “Mãe!”. O *flashback* mostra as consequências do acidente: a mãe de Claire entra em coma. Ainda no

<sup>102</sup> MACDONALD, Myra. Representing Women, p 133.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

hospital, Claire é interrogada e revela estar ao volante do carro, que teria sido jogado para fora da estrada por um caminhão. Segundo o policial, o motorista do caminhão afirma o oposto.

O comportamento egoísta de Claire no hospital contrasta com que o se vê na ilha: ela deixa a mãe em cirurgia e passa em casa para tomar um banho, sendo repreendida pela tia, Lindsey, por isso. O prognóstico não é bom: a mãe de Claire ficará em estado vegetativo, sem previsão de melhora.

As despesas de hospital são pagas por um norte-americano misterioso. Ele aparece para uma visita e revela ser o pai de Claire, que ela acreditava ter morrido. Depois, ele a convida para um café e explica: Claire é fruto de um caso extraconjugal e a família dele morava nos Estados Unidos. Embora o pai a visitasse assim que ela nasceu, a mãe e a tia, Lindsey, não aceitaram a idéia dessa outra família e cortaram o contato. Não se sabe se essa é a verdade, já que apenas este lado da história é contado.

Na cena seguinte do *flashback*, a personagem já surge grávida e de cabelos loiros. Ela trata a mãe como se fosse acordar a qualquer momento e faz um monólogo revelador:

Preciso contar uma coisa. Algo que já deveria ter contado há muito tempo. Estou grávida. E... vou dar o bebê para adoção. É o melhor a fazer. [...] Eu não sei como você conseguiu... me criar sozinha? Deve ter sido tão difícil. E eu fui péssima, terrível com você [chorando] Eu sinto muito, mãe. Sinto muito por todas as coisas horríveis que falei para você no carro, que eu te odiava, que desejava que você não fosse minha mãe, e que eu queria que você morresse. É tudo minha culpa (...) <sup>104</sup>

O fato de ter sido criada apenas pela mãe influenciou na decisão de dar o filho para adoção. Ela não queria ter uma família nos mesmos moldes. Diante desse exemplo vivido na infância, a maternidade, para Claire, não era algo desejável, mas fonte de problemas e uma responsabilidade pesada demais para carregar sozinha. Contudo, esse monólogo faz a clássica troca de papéis: do momento em que se tornou mãe, ela passou a entender melhor a maternidade e desculpou-se pelo comportamento agressivo de antes com a mãe.

Na ilha, Claire primeiro é mostrada em um momento descontraído com Charlie, que a convida para um piquenique. Eles formam uma família nos moldes daquelas apresentadas na TV nos anos 50, onde o romance é sutil e não há sexo. No máximo um beijo casto no final da terceira temporada (“Through the Looking Glass”), antes de Charlie sair em busca da estação submersa.

---

<sup>104</sup> Tradução da transcrição do episódio Par Avion, obtido em [http://www.lostpedia.com/wiki/Par\\_Avion\\_transcript](http://www.lostpedia.com/wiki/Par_Avion_transcript)

O encontro romântico, contudo, é interrompido por Desmond e pela passagem de um bando de gaivotas. Claire imediatamente deixa de ser a mãe/“esposa” e toma o controle da situação, lembrando que gaivotas são marcadas por cientistas para fins de pesquisa e, como elas migram para o sul, alguém irá pegá-las na Austrália ou Nova Zelândia. Ela decide capturar uma delas e mandar uma mensagem, transformando o animal em uma versão moderna do pombo-correio. Ela faz o plano, convoca Jin, Sun e Charlie para ajudar e distribui tarefas, retomando seu caráter de liderança esquecido desde a primeira temporada.

Mais importante: ela não pede a permissão de qualquer outro sobrevivente para realizar sua tarefa, simplesmente o faz, por acreditar ser o melhor para o grupo. Uma vez capturado o pássaro, ela escreve uma carta relatando o acidente, que termina com um apelo “Nem todos nós sobrevivemos à queda, mas também há uma nova vida e, com ela, há esperança. Nós estamos vivos. Por favor, não desistam de nós”.

Claire também inverte a relação com Charlie. Ele passou boa parte da primeira e da segunda temporada protegendo a australiana. Agora, com a descoberta da “profecia” de Desmond sobre a morte do roqueiro, é a vez dela mostrar força, embora sem deixar de lado o aspecto maternal, e dizer: “Eu também não vou desistir de você. [...] Você vai ficar bem. Vamos superar isso juntos”.

As “boas” mães fazem sacrifícios e são altruístas, enquanto que as “malvadas” são dominadoras ou negligentes. Embora Macdonald aponte essa dicotomia na qualificação do comportamento das mães e afirme que ela diminuiu nas formas ficcionais, é possível detectar seus vestígios em *Lost*. Claire começa como uma mãe “malvada”, que abriria mão de seu bebê, e acaba se tornando “boa” ao decidir, enfim, criar o filho, mesmo num lugar inóspito, e fazer o papel que se espera de uma mulher.

Embora Claire seja uma personagem multifacetada, tenha um background complexo e, por vezes lidere a ação, isso ocorre em poucos momentos (“Maternity Leave”, “Par Avion”). Seu *plot* invariavelmente gira em torno da gravidez, de Aaron ou de Charlie. Ou seja, não se afasta muito dos estereótipos de mulher apenas como mãe e/ou esposa. A maternidade outrora hesitante se enquadra na domesticidade do ambiente familiar. Foi preciso um acidente aéreo e uma série de perigos para que Claire assumisse a maternidade, notoriamente associada a sacrifícios.

Danielle Rousseau é a personagem mais difícil de abordar neste trabalho. Ela está em apenas 13 episódios, não tem seu próprio *flashback* e está associada à loucura, tornando suas declarações nem sempre confiáveis. Ainda assim, é possível perceber que ela vivencia a angústia da maternidade não realizada, pelo fato de a filha ter sido retirada do seu convívio



antes que pudesse estabelecer um vínculo maior. Rousseau se torna paranóica e vive sozinha durante 16 anos. A mensagem é clara: a maternidade, quando não exercida plenamente pode levar à loucura.

A primeira impressão sobre Rousseau, no episódio “Solitary” reforça essa imagem: ela tortura Sayid, supondo que ele faça parte dos Outros e saiba onde está sua filha. Seu comportamento é errático: ela se mostra violenta, mas também gentil ao acariciá-lo. Diz sentir falta de contato humano, mas não aceita juntar-se ao iraquiano rumo ao acampamento dos *losties*. E também fica surpresa ao saber que estava na ilha há 16 anos.

Nesse episódio, começa a se construir uma relação entre Rousseau e Sayid. O iraquiano conquista a confiança de Rousseau enquanto conserta a caixa de música dada pelo homem que ela amava, aproveitando para obter informações. O discurso é incoerente: ela conta ter feito parte de uma expedição científica, cujo navio naufragou na ilha. Eles trocam informações sobre suas vidas, mas Rousseau só revela quem é “Alex”, a pessoa que ela procura, ao final do episódio, dizendo ser “minha criança”. Rousseau fala da existência de “Outros” na ilha, mas diz jamais tê-los visto, apenas ouvido sussurros na floresta. Ela é a primeira a dizer: “Você acha que eu sou louca” e Sayid responde, amenizando: “Eu acho que você ficou sozinha por tempo demais”.

Suas anotações, roubadas por Sayid, também são incoerentes: misturam equações matemáticas com uma letra de música. Porém, quando perguntada por Hurley sobre se os números contidos nela eram amaldiçoados, a resposta tem uma lucidez melancólica: “Esses números me trouxeram até aqui. E parece que trouxeram você também. Desde então eu perdi tudo que era importante pra mim. Então, sim, acho que você está certo. Eles são amaldiçoados” (“Numbers”).

A interpretação de Mira Furlan ajuda a criar a imagem de Danielle Rousseau: cheia de maneirismos e utilizando com frequência o olhar vidrado, indicam a sanidade precária da personagem. E o visual, de cabelos desgrehados, carregando um fuzil e vestindo roupas que lembram o estilo militar aludem a uma espécie de amazona guerrilheira perdida na selva, status corroborado quando ela diz a Sayid ter matado toda a sua equipe porque eles estariam “doentes”.

Esse fato poderia colocar em risco a empatia da personagem por seus problemas relativos à maternidade. Afinal, “como o instinto maternal é supostamente inato, a mãe que

reverte o paradigma do cuidado e ataca e mata suas vítimas ganha um lugar especial na galeria de horrores”.<sup>105</sup>

Além disso, Rousseau tem conhecimento de técnicas de sobrevivência na selva, algo estranho para uma cientista. Ela se orienta na mata sem o uso de bússolas – aludindo à relação supostamente inata da mulher com a natureza –, constrói diversas armadilhas para proteger seu abrigo e também sabe lidar com explosivos e usar armas. É preciso usar a razão para realizar tudo isso.

A personagem volta a entrar em cena apenas no final da primeira temporada “Exodus Part One”, chegando no acampamento e contando sua história:

Nosso navio naufragou nessa ilha há 16 anos. Éramos seis – a minha equipe. Naquela época eu estava grávida de 7 meses. Fiz o parto sozinha. O bebê e eu estávamos juntos por uma semana quando eu vi uma fumaça negra [...]. Naquela noite, eles vieram – eles vieram e a levaram – Alex. Eles levaram o meu bebê. E agora, eles estão vindo de novo.<sup>106</sup>

Quando perguntada por Jack de quem ela estava falando, responde: “Os Outros estão chegando. Você tem três escolhas: fugir, esconder-se ou morrer”. O médico lembra que havia explosivos em uma de suas armadilhas (mostrada em “Numbers”) e Rousseau lidera o grupo em busca de dinamite existente no que ela chama de Black Rock e, em vez de um rochedo negro, é um antigo navio negreiro abandonado no meio da floresta.

Porém, tudo não passava de um plano bem orquestrado para seqüestrar o filho de Claire: Rousseau volta ao acampamento e pede a Charlie para buscar Sayid, ficando sozinha com a australiana e levando a criança – não sem antes olhar para ela de forma quase psicótica, perguntar o nome do bebê e pedir para segurá-lo. O seqüestro só termina mediante a intervenção de Charlie e Sayid. Rousseau queria encontrar os Outros e trocar o bebê por sua filha. Ela acaba sendo chamada de patética por Charlie revela sua motivação, aos prantos: “Eu só queria minha Alex de volta”, não se opondo a entregar o filho de Claire.

Nesse episódio, Charlie reforça a característica atribuída a Rousseau: “Isso é loucura, ela é louca” e Sayid pondera, mais uma vez humanizando-a: “Não tente aplicar razão aos atos dela. É uma mãe que perdeu o filho. Exatamente como a Claire”. Ao mesmo tempo a maternidade não totalmente realizada serve de causa e álibi para a loucura de Rousseau que, de tão repetida pelo roteiro, foi prontamente assimilada pelos fãs:

<sup>105</sup> MACDONALD, Myra. Representing women, p. 152.

<sup>106</sup> Tradução da transcrição do episódio Exodus Part One, disponível em [http://www.lostpedia.com/wiki/Exodus%2C\\_Part\\_1](http://www.lostpedia.com/wiki/Exodus%2C_Part_1)

Ela é paranóica, mas tem bons motivos pra isso. Ela está sozinha há 16 anos – exceto pelos ursos e sussurros e barulhos ouvidos à noite. Ela matou o homem que amava, Robert, e um bando de outras pessoas após vê-los se tornarem “portadores”. Ela perdeu a filha... [...] Ela passou por muita coisa. Tem motivos para enlouquecer.<sup>107</sup>

“Maternity Leave” também mantém a aura de loucura que cerca a personagem já na primeira cena: com o olhar vidrado de praxe, Rousseau se aproxima do berço onde está Aaron e, ao vê-lo chorando nos braços de Claire, vaticina: “Seu filho, ele está doente”. Em seguida, Kate a expulsa do local. Quando Claire diz a Jack o que aconteceu, ele responde: “Estamos nessa ilha há dois meses e ninguém ficou doente. Rousseau é louca”.

É importante notar a dupla ironia da associação entre a personagem e a loucura. Primeiro, considerando a noção foucaultiana de que a natureza funcionaria como local terapêutico para problemas mentais<sup>108</sup>. Em *Lost*, o contato direto com a floresta, somado ao isolamento, gerou a instabilidade mental de Rousseau. A segunda ironia leva em conta o pensamento do filósofo homônimo da personagem. De acordo com o Estado de Natureza rousseauiano, viver com o que a floresta lhe dá, é o estado de felicidade original que gera o “bom selvagem” inocente. Definitivamente Rousseau, o filósofo, não concorda com Rousseau, a personagem.<sup>109</sup>

Nesse mesmo episódio, ela aceita acompanhar Claire e Kate até o local onde a australiana foi encontrada, para tentar obter informações sobre sua filha. Esse objetivo é de conhecimento apenas do espectador, pois a personagem pouco fala de si mesma e, quando o faz, seu discurso nem sempre é coerente. Ao chegar ao local, elas discutem, pois Claire não tem lembranças exatas do que aconteceu e acredita que Rousseau, naquela época, iria entregá-la aos Outros. A francesa, indignada, agride Claire, dizendo: “Eu trouxe você aqui porque disse que se lembrava. Você mentiu!”. Kate intervém e ameaça atirar em Rousseau que se aproxima até seu corpo encostar no cano da arma e pede: “Por favor, faça isso”. Essa cena reforça o estado emocional instável da personagem.

A tristeza de Rousseau fica explícita quando, ao perceber que a estação médica estava abandonada, diz a Claire: “Você não foi a única que não encontrou o que estava procurando”. Ao se despedir, Claire pergunta se o bebê de Rousseau era uma menina e qual o nome dela. Ela responde “Alex. Alexandra”. Claire revela ter encontrado uma garota, de olhos azuis, que

<sup>107</sup> Post do usuário peeayebbee no fórum do site Television Without Pity de 22 de novembro de 2004 e disponível em <http://forums.televisionwithoutpity.com/index.php?s=&showtopic=3120521&view=findpost&p=2209559>

<sup>108</sup> FOUCAULT, Michel. A microfísica do poder, p. 69. Disponível eletronicamente em <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/>

<sup>109</sup> CHAUI, Marilena. Convite à filosofia.

a salvou dos Outros. A expressão de Rousseau imediatamente muda para um misto de espanto e esperança. A menina que salvou Claire era mesmo Alex, mas essa revelação só vai ser confirmada no final da terceira temporada. O episódio também mostra que Rousseau salvou Claire das mãos dos Outros, indicando sua capacidade de agir de forma lúcida e racional.

Depois disso, ela conquistou a confiança dos sobreviventes. No final de “Tricia Tanaka is Dead”, na terceira temporada, Kate procura a cientista pedindo ajuda para ir ao acampamento dos Outros em busca de Jack. Rousseau, pragmática, pergunta: “Por que você acha que eu estaria interessada em te ajudar?” e Kate responde: “Porque eles me prenderam [...] A garota que me ajudou a escapar tinha uns 16 anos e se chamava Alex. Tenho certeza que é a sua filha”.

Rousseau obviamente aceita se juntar à expedição, que continua em “Par Avion”, no qual Kate pergunta: “Eu disse que sua filha estava vivendo com eles e você não fez nenhuma pergunta sobre ela”. Rousseau pergunta se Kate se importa com Jack e, diante da resposta positiva, diz “Imagine se daqui a dezesseis anos, você souber que ele ainda está vivo mas você sabe que ele não vai lembrar de você [...]. Ele nem vai saber que você já se importou com ele” e finaliza “Eu não perguntei nada sobre minha filha porque não quero saber as respostas”. A essa altura, Rousseau já não sabe exatamente o que esperar de uma filha a quem ela não viu crescer e que foi criada pelos Outros.

Em “The Man From Tallahassee”, Rousseau consegue observar Alex de longe, com uma expressão embevecida e emocionada. No episódio seguinte, “The Brig” ela pega dinamite do navio Black Rock, sem se importar com os gritos de Sawyer, que está preso no navio. Ela apenas cumprimenta Locke e vai embora sem fazer perguntas. O motivo dessa empreitada só vai ser entendido no próximo episódio, “Greatest Hits”: era um plano de Jack para explodir os Outros quando tentassem atacar o acampamento da praia. Ela ajuda a armar a bomba e, depois, lidera o grupo para a torre de rádio com os outros sobreviventes, onde eles tentarão se comunicar e conseguir resgate.

No final da terceira temporada (“Through the Looking Glass”), Rousseau observa Hurley quando ele está com Aaron no colo. Ela avisa que os levará à torre de rádio, mas não sairá da ilha. “Não há lugar para mim lá fora. Aqui é minha casa agora”.

Nesse episódio ela finalmente se encontra com a filha. Quem faz a apresentação formal é Ben, o aparente líder dos Outros que criou a menina e agora é prisioneiro dos *losties*. Elas se olham, Rousseau mal consegue conter as lágrimas, faz um carinho no rosto da jovem, mas a primeira frase dita à filha foi: “Pode me ajudar a amarrá-lo?”. Alex acena com a cabeça, também sem dizer coisa alguma. A dramaticidade da cena é seca. Nada do abraço lacrimoso e

emocionado que se esperaria na dramaturgia mais convencional. Mais adiante, já na torre de rádio ela conta a Alex que gravou sua mensagem há 16 anos, “três dias antes de você nascer”. Alex, mais uma vez, se mantém em silêncio.

Rousseau representa os malefícios da maternidade não plenamente exercida: uma vida perturbada e paranóica, sempre em busca do que lhe falta. Além disso, a personagem é cercada por uma aura de loucura e mistério: não se sabe até onde sua história é verdadeira ou o quanto ela esconde sobre si mesma e sobre a ilha. Os produtores já mencionaram a possibilidade de um episódio centrado nela para esclarecer alguns desses pontos<sup>110</sup>.

O fato de a personagem ter encontrado Alex levanta uma série de questões em relação às conseqüências desse encontro: se Rousseau se tornará uma pessoa mais equilibrada, se formará uma família normal. A ausência de reação concreta por parte de Alex também faz pensar se ela aceitará a mãe. Seja qual for o desfecho, a oportunidade de concretizar a maternidade surge como possível caminho para a redenção de Rousseau, visto que ela se enquadra no conceito de “boa mãe” citado anteriormente, fazendo diversos sacrifícios para encontrar a filha.

Por fim, é importante observar a conexão existente entre Claire e Rousseau. Uma perdeu seu bebê e outra faz de tudo para não perdê-lo. Seus caminhos se cruzam em vários momentos da série, em um tipo de confronto discutido por Macdonald:

Com as mulheres sendo escaladas como fontes de vida e fornecedoras de energia para o planeta, a batalha entre elas se torna rudimentar e crua de uma forma sem similar nas lutas que ocorrem entre duas figuras masculinas. Homens lutam por poder e supremacia, sem representação mitológica equivalente de uma batalha por paternidade.<sup>111</sup>

Os embates entre as duas mães da ilha sempre giram em torno da maternidade, seja quando Rousseau rouba o bebê de Claire ou quando Claire revela a Rousseau que foi libertada do cativeiro dos Outros por uma menina de olhos azuis, a filha desaparecida da cientista.

<sup>110</sup> Entrevista de Damon Lindelof e Carlton Cuse na ComiCon em 26 de julho de 2007, cuja tradução pode ser lida em [http://www.lostinlost.globolog.com.br/archive\\_2007\\_08\\_01\\_41.html](http://www.lostinlost.globolog.com.br/archive_2007_08_01_41.html)

<sup>111</sup> MACDONALD, Myra. Representing Women, p. 154.

## 7. Conclusão

Os aspectos da representação de gênero trabalhados nesta monografia dão margem a algumas interpretações. Nenhuma definitiva, pois *Lost* ainda é uma obra em progresso, cuja característica principal consiste na alteração/evolução dos personagens ao longo do tempo. Nessas três temporadas, contudo, é possível observar o caráter múltiplo dessa representação.

Entre as características que podem ser consideradas positivas, o fato de todas as personagens aqui citadas serem obviamente diferentes entre si, não existe uma tentativa de homogeneização do feminino. Existe a loira norte-americana de classe média, Juliet, a integrante da “middle America” Kate, a coreana Sun, a latina Ana-Lucia, a negra e mais velha Rose, a jovem rica norte-americana Shannon, a australiana Claire e a supostamente de origem francesa Rousseau. Não existe “a” mulher do seriado, e sim um amálgama representativo de mulheres com idades, classes sociais e etnias diferentes, exemplificando a heteroglossia bakhtiniana. Parte do objetivo dessa diversidade pode, é claro, ser atribuída à necessidade de atender aos parâmetros mercadológicos, aumentando as chances de identificação com os(as) espectadores(as). Conforme visto anteriormente, mesmo que os motivos não sejam nobres, o resultado pode ser eficaz em termos de melhorar a auto-estima e a compreensão do papel das mulheres na sociedade.

Além disso, as personagens escolhidas para este estudo são multifacetadas, “redondas”, dramaturgicamente bem elaboradas. O fato de nenhuma delas ser o que aparenta funciona como um alerta ao espectador: essas personagens não se mostram por completo e qualquer conceito que se tenha a respeito delas pode mudar – algo bastante verossímil, diga-se de passagem. Embora esta característica possa ser considerada como negativa, é importante reiterar que, segundo os criadores de *Lost*, a série trata de redenção, que, contudo, nem sempre significa final feliz, vide as mortes de Shannon e Ana-Lucia.

Por outro lado, embora existam tipos e arquétipos, conforme definidos por Dyer, a presença de estereótipos ainda permeia o seriado: as mulheres estão ligadas ao papel de esposa e/ou mãe realizadas ou hesitantes, especificamente no caso de Claire e Rousseau. Mesmo a *tomboy* Kate teve uma vivência como dona-de-casa em um casamento fugaz e agora está enredada em um triângulo amoroso e a enigmática e fria Juliet assa muffins em uma casa de classe média. Já Shannon pulou de relacionamento em relacionamento como forma de preencher o vazio de ter seu sonho perdido, vivendo em constante dependência masculina. Permanece também o estereótipo da *femme fatale*, a mulher ardilosa, sinônimo do mal e do

perigo, repetindo um padrão cujos exemplos mais notórios são Eva e Pandora e, na série, é atribuído especificamente a Kate e Juliet.

Quando se trata da representação de gênero associada a etnias e/ou nacionalidades, as distorções estereotipadas ficam mais evidentes: a mulher latina é mostrada como violenta e sexualizada; a negra é o anjo da guarda; a que supostamente possui origem francesa regrediu a um status selvagem, com aparência descuidada; e a coreana aparece em um primeiro momento como esposa subserviente para depois se revelar dissimulada e mentirosa.

Por fim, mas não por último, é importante abordar a mensagem implícita ao decorrer da narrativa de *Lost*: a mulher que tenta algum tipo de independência sofre represálias: Juliet e Kate tentam obter o controle de suas vidas mas acabam repetindo círculos viciosos, sempre dependentes de uma figura masculina. Sun, embora tenha lampejos de independência, eles ocorrem quando Jin não está por perto. Ana-Lucia parece forte e determinada mas representa, além da mistura de estereótipos, uma dose mais branda da maternidade não realizada, visto que sua vingança foi em parte motivada por ter perdido o bebê que esperava. Da mesma forma, os momentos de independência de Rose consolidam seu papel de anjo da guarda e Shannon, em dúvida constante sobre suas capacidades, quando finalmente consegue um mínimo de autodeterminação, ainda que motivada por Sayid, morre assassinada.

O padrão se repete com as mães do seriado: Claire prometia uma história diferente por, a princípio, enxergar a maternidade como fonte de problemas em vez do clichê do filho desejado, acaba se enquadrando na família nuclear. Sua situação pode mudar com a morte de Charlie, mas ainda é algo a ser explorado. Já Rousseau, a única mulher na ilha que não precisa de homem algum para mover sua narrativa, tem reputação de louca.

Entre os acertos, a consciência em relação à etnia de Rose e o fato de mostrá-la em um casamento inter-racial bem-sucedido com Bernard. Exibir a reação espantada de Hurley ao perceber a etnia de Bernard como a única – e envolvida num contexto de humor – pode ser útil no sentido de derrubar barreiras a esse tipo de união, ainda cercada de preconceitos.

A mudança da personagem Juliet, de insegura a manipuladora pode ser vista como positiva (e muitos fãs efetivamente a interpretam assim), por apresentar o “empoderamento” da personagem, que ganha confiança em si mesma, embora continue tendo papel secundário em relação aos homens. Em situação semelhante fica a personagem Kate, que cometeu um crime grave, devidamente justificado. Contudo, ela não é definida por esse ato, mostrando-se capaz e disposta a ajudar os outros sobreviventes – ainda que tenha perdido em inteligência na terceira temporada e apareça sempre como coadjuvante dos líderes do grupo.

Em última instância, a narrativa de *Lost* é movida pelos personagens masculinos, sendo esse fato tão naturalizado a ponto de passar despercebido a seus próprios criadores. As mulheres da ilha podem ser líderes – e todas aqui citadas o são em alguns momentos – mas trata-se de uma liderança breve e invariavelmente relacionada, direta ou indiretamente, à presença masculina.

A idéia deste trabalho não era simplesmente mapear os estereótipos existentes, mas verificar qual imagem – no caso, imagens – de mulher são difundidas por esta obra. Conclui-se que a multiplicidade de papéis exercidos pela mulher na série espelha, de certa forma, a diversidade existente na pós-modernidade. Contudo, em uma sociedade onde cada vez mais mulheres entram no mercado de trabalho competindo com os homens nem sempre de forma igualitária, essa realidade também surge refletida em *Lost*: o feminino na série, embora apareça de maneira polifônica, ainda tem destaque fugaz em comparação ao masculino. Por mais que Juliet, Kate ou Rousseau, por exemplo, ajudem a mover certos pontos da narrativa – em especial na terceira temporada –, o centro de decisões na ilha é composto por Jack, Locke e Sayid do lado dos *losties* e Ben, entre os Outros.

Esta monografia, obviamente, não tem por objetivo esgotar o tema. Trata-se de um recorte, desde a seleção das personagens até os aspectos da representação de gênero nos quais elas foram agrupadas. Como *Lost* ainda terá mais três temporadas (com 16 episódios cada), nas quais está confirmado o surgimento de pelo menos uma nova personagem feminina<sup>112</sup>, fica aberto o caminho para um estudo mais aprofundado da representação de gênero no seriado, seja tratando de outros aspectos, das personagens novas, das que não foram abordadas aqui ou mesmo da evolução das personagens-alvo deste trabalho.

---

<sup>112</sup> Segundo informações do blog *Lost in Lost*, no post do dia 13 de setembro de 2007, disponível em [http://www.lostinlost.globolog.com.br/archive\\_2007\\_09\\_20\\_48.html](http://www.lostinlost.globolog.com.br/archive_2007_09_20_48.html)



## 8. Bibliografia

ARAÚJO, Joel Zito. A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira. Senac São Paulo, 2000.

BARROS, Antonio e DUARTE, Jorge. Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação. 2ª edição. Atlas, 2006.

BAUER, Martin, W. e GASKELL, George. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático. 4ª edição. Vozes, 2005.

CARLOS, Cássio Starling. Em tempo real: *Lost*, 24 Horas, *Sex and the City* e o impacto das novas séries de TV. Alameda Editorial, 2006.

CARR, C. Lynn. Tomboy resistance and conformity: agency in psychological gender theory. *Gender & Society*, Vol 12, No. 5. Sage Publications, 1998.

DYER, Richard. The matter of images: essays on representation. Second edition. Routledge, 2002.

FREIRE FILHO, João. Força de expressão: construção, consumo e contestação das representações midiáticas das minorias, *Revista FAMECOS* n<sup>o</sup> 28, 2005.

\_\_\_\_\_. Formas e normas da adolescência e da juventude na mídia *In* FREIRE FILHO, João e VAZ, Paulo (orgs.). Construções do tempo e do outro: representações e discursos midiáticos sobre a alteridade. Mauad X, 2006.

HALL, Stuart (org.). Representation: cultural representations and signifying practices. Sage Publications, 1997.

MACDONALD, Myra. Representing women: myths of femininity in the popular media. Arnold, 1995

MEYER, Michaela D. E e STERN, Danielle, M. The modern(?) Korean woman in prime-Time: analyzing the representation of Sun on the television series *Lost*, *Women's Studies* 36, 2007.

PORTER, Lynette & LAVERY, David. Unlocking the meaning of *Lost*, an unauthorized guide. Sourcebooks, Inc, 2006.

ROJAS CORTEZ, Viviana Del Carmen, Latinas' image on Spanish language television: A study of women's representation and their self-perceptions. Dissertação de doutorado para a University of Texas at Austin, 2003. Disponível eletronicamente em: <http://hdl.handle.net/2152/972>.

SHOAT, Ella e STAM, Robert. Estereótipo, realismo e luta por representação. In: SHOAT, Ella e STAM, Robert. Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação. Cosac Naify, 2006.

STAFFORD, Nikki. Finding *Lost*: the unofficial guide. ECW Press, 2006.

STAM, Robert. Mikhail Bakhtin e a crítica cultural de esquerda. In KAPLAN, E. A.(org.) O mal-estar no pós-modernismo. Jorge Zahar, 1993.

SUDBRACK, Billie e TROMBLEY, Sarah. *Lost*. A survival guide to leadership theory. *Advances in Developing Human Resources*, Vol. 9, No. 2, 2007.

VALDIVIA, Angharad. N. Stereotype or transgression? Rosie Perez in Hollywood film. *The Sociological Quarterly*, Vol. 39, No. 3, 1998.

VAZ, Mark Cotta. The *Lost* chronicles: the official companion book. Hyperion Books, 2005.

WOOD, J. Living *Lost*: Why we're all stuck on the island. Garrett County Press, 2007.

## **Entrevista e Jornais**

MONTEIRO, Carlos Alexandre. Jornalista e criador do site *Lost in Lost*. Entrevista concedida à autora deste trabalho em 12 de junho de 2007.

PORTO, Bruno. 'A quarta temporada vai ser um seriado novo'. Revista Megazine. Jornal O Globo. 2 de outubro de 2007.

\_\_\_\_\_. Um quebra-cabeça chamado *Lost*. Revista da TV. Jornal O Globo. 29 de julho de 2007.

## **DVDs**

LOST: 1ª temporada. Direção: J.J.Abrams, Jack Bender, Stephen Williams e mais. Produção: Brian Burk, Carlton Cuse, Damon Lindelof, Jack Bender e outros. Buena Vista Home Entertainment, 2005. 7 DVDs.

LOST: 2ª temporada. Direção: Jack Bender, Stephen Williams e mais. Produção: Brian Burk, Carlton Cuse, Damon Lindelof, Jack Bender e outros. Buena Vista Home Entertainment, 2006. 7 DVDs.

LOST: 3ª temporada. Direção: Jack Bender, Stephen Williams e mais. Produção: Brian Burk, Carlton Cuse, Damon Lindelof, Jack Bender e outros. Buena Vista Home Entertainment, 2006. 7 DVDs.

## **Internet**

ABC.COM. Produtos, podcast, mobsódios e informações sobre *Lost*. Disponível em: [www.abc.com](http://www.abc.com)

BBC NEWS. CSI show 'most popular in world, 31 de julho de 2006. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/5231334.stmhttp://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/5231334.stm>

CASTRO, Daniel. As campeãs da TV paga. Ilustrada, Folha de São Paulo, 27 de maio de 2007. Disponível para assinantes da folha e do UOL em:

<http://listas.cev.org.br/pipermail/cevmkt/2007-May/006640.html>. Cópia sem restrições de acesso disponível em: <http://listas.cev.org.br/pipermail/cevmkt/2007-May/006640.html>

DUDE, WE ARE *LOST*. Blog brasileiro com notícias e informações sobre o seriado. Disponível em <http://dudewearelost.blogspot.com>

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDB). Informações sobre datas de exibição nos Estados Unidos e ficha técnica de *Lost*. Disponível em: [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

JOHNSON, Steven. What's going on? Don't ask me, I'm lost.... The Times. 2 de setembro de 2005. Disponível em: [http://www.timesonline.co.uk/tol/life\\_and\\_style/article561394.ece](http://www.timesonline.co.uk/tol/life_and_style/article561394.ece)

KING, Susan. The new voice of 'Lost' taps into Korean roles. Matéria publicada no Los Angeles Times e reproduzida no site tvfanforums.net. 5 de maio de 2005. Disponível em: <http://www.tvfanforums.net/index.php?showtopic=888&st=0&p=16937&#entry16937>

LABRAT, CAMILLA & STAV. Podcast da rádio australiana b105. Julho de 2007, Disponível em [mms://66.70.119.243/lcs\\_070719\\_evangelina-lilly1.wma](mms://66.70.119.243/lcs_070719_evangelina-lilly1.wma) e [mms://66.70.119.243/lcs\\_070719\\_evangelina-lilly2.wma](mms://66.70.119.243/lcs_070719_evangelina-lilly2.wma)

LOST IN *LOST*. Blog brasileiro com notícias e informações sobre o seriado. Disponível em: [www.lostinlost.com.br](http://www.lostinlost.com.br)

LOSTPEDIA. Enciclopédia virtual colaborativa sobre o seriado. Transcrições de episódios e informações diversas. Disponível em: [www.lostpedia.com](http://www.lostpedia.com)

ORKUT. Site de relacionamentos contendo diversas comunidades relacionadas a *Lost*. Disponível em: [www.orkut.com](http://www.orkut.com) .

PONIEWOZIK, James. Why the Future of Television Is Lost. Matéria da Time Magazine. 24 de setembro de 2006. Disponível em: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1538635,00.html>

RAMONE, Marcus. Edição especial da Turma da Mônica satiriza o seriado *Lost*. Matéria do site Universo HQ. 28 de março de 2007. Disponível em: [http://www.universohq.com/quadrinhos/2007/n28032007\\_04.cfm](http://www.universohq.com/quadrinhos/2007/n28032007_04.cfm)

REDE GLOBO. Direção Geral de Comercialização. Resultados comerciais de *Lost*, 2006 Disponível em: [http://comercial.redeglobo.com.br/programacao\\_serie/lost\\_results.php](http://comercial.redeglobo.com.br/programacao_serie/lost_results.php)

TELEVISION WITHOUT PITY. Fórum virtual sobre *Lost*. Disponível em: <http://forums.televisionwithoutpity.com/index.php?showforum=707>

ZEITCHIK, Steven. Inside move: it's a shames. Entrevista publicada no site do Variety. 16 de junho de 2006. Disponível em: <http://www.variety.com/article/VR1117945504.html?categoryId=14&cs=1>